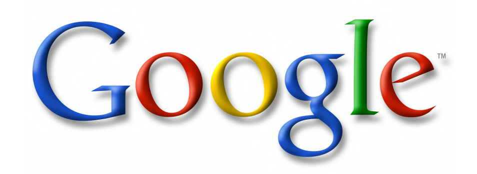



GENERAL LIBRARY
UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817

BEITRÄGE

ZU EINER

AESTHETIK DER LYRIK

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT

VON

EMIL GEIGER

AUS BASEL

HALLE A. D. S.

DRUCK VON EHRHARDT KARRAS

1904

Vorliegende Dissertation bildet nur einen Teil der einer hohen philosophischen Fakultät der Universität Basel eingereichten Arbeit. Die ganze Abhandlung wird binnen kurzer Frist im Verlage von Max Niemeyer in Halle a. d. S. erscheinen.

Ich möchte nicht unterlassen, auch an dieser Stelle meinen verehrten Lehrern Herren Prof. Dr. John Meier und Prof. Dr. Karl Joël für ihre jederzeit gerne gebotenen Ratschläge herzlichst zu danken.

Einleitung.

I. Das Wesen der Dichtkunst.

1. Allgemeines.

a) Die autonome Stellung der Kunst.

Goethe schreibt am 20. Juni 1796 an Heinrich Meyer über Herders Behauptung im 8. Stück der Adrastea, die Künste müfsten das Sittengesetz anerkennen und sich ihm unterordnen: „Das erste haben sie immer getan und müssen es tun, weil ihre Gesetze so gut als das Sittengesetz aus der Vernunft entspringen; täten sie aber das zweite, so wären sie verloren und es wäre besser, dafs man ihnen gleich einen Mühlstein an den Hals hinge und sie ersäufte, als dafs man sie nach und nach ins Nützlich-Platte absterben liefse". Damit ist der leitende Gesichtspunkt für die Erfassung eines Kunstwerkes gegeben, denn die leidenschaftliche Ablehnung der Moral in der Kunst, eine Ablehnung, die gegebenenfalls nicht minder die Religion oder die Erkenntnis betroffen hätte, besagt mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, dafs der Kunst im Kreise der Lebensäufserungen eine autonome Stellung zukomme.[1]) Sie ist ein selbständiges Vermögen, Leben und Welt zu schauen, die künstlerische Betrachtung ist der religiösen oder wissenschaftlichen gleichwertig, nicht ihr untergeordnet.

Kommt aber der Kunst ein selbständiger Eigenwert zu, so mufs sie sich auch spezifisch von den anderen Weltauffassungen unterscheiden. Goethes Wort kann uns zur Er-

[1]) Schiller, Briefe über ästhetische Erziehung, Nr. 14. Selbständigkeit der Kunst auf Grund des Spieltriebs.

mittlung dieser charakteristischen Wesensbestimmung als Wegleitung dienen. Er fürchtet, dafs die mit der Moral verquickte Kunst dem Nützlich-Platten verfalle, dafs sie also zu belehren und zu bessern suchen werde. Was Goethe scheut, sind Zweckbetrachtungen in der Kunst, die seiner Meinung nach den Wert ihrer Schöpfungen ungemein beeinträchtigen. Werden aber die Zwecke aus ihrem Gebiete ausgeschlossen, so hat sie nicht mehr aktiven, sondern nur noch passiven Charakter und das Wesen der Kunst unterscheidet sich dann darin von dem Wesen anderer Weltauffassungen, dafs sie nicht Aufgaben stellt, sondern nur die reine Existenz wiedergibt. Und damit haben wir in der Tat die Eigenart der Kunst festgestellt. Ihre Aufgabe ist nicht, auf das Leben und seine Gestaltung direkt einzuwirken, sondern vielmehr das Leben zu spiegeln, es „in allen seinen verschiedenartigen Gestaltungen zu ergreifen und darzustellen“[1]), und während die anderen Weltauffassungen den Menschen zu bilden versuchen, setzt die Kunst diese Bildung schon voraus. Damit soll ihre veredelnde, erzieherische Wirkung keineswegs geleugnet werden, allein sie ist doch nur ein mittelbarer und wenigstens vom wahren Künstler nicht beabsichtigter Nebenerfolg.

b) Das Wesen der Kunst.

Allein die Wiedergabe des Seins ist also Aufgabe der Kunst. Damit ist aber weiter schon die spezifische Art ihrer Auffassung gegeben. Sie fafst die Welt als Gefühl, denn nur dieses gestattet ein ruhiges Beharren in sich selbst. Alle Objekte der Welt bedürfen der Auflösung ins Gefühl, wenn sie künstlerische Gestaltung erfahren sollen, das Gefühl ist das Medium, durch das der Künstler die Welt betrachtet. Es gilt im Verlaufe der Darstellung diesen Gesichtspunkt noch weiter auszuführen, hier genüge die kurze Feststellung.

Dieses Aufgehen im Gefühl hat aber für das Schaffen des Künstlers noch eine höhere Bedeutung. „Der Weg zum Dichter“, schreibt Hebbel im Tagebuch, „geht nur durch den Menschen“,[2]) nur das, was der Künstler innerlich durchlebt,

---

[1]) Hebbel, Tagebuch ed. R. M. Werner Nr. 11.

[2]) Hebbel, Tagebuch Nr. 746.

ist für die Kunst von Wert. Und so ergibt sich für jede Kunst, für die Poesie aber vor allem, dafs das Erlebnis unumgängliche Voraussetzung jeglicher Gestaltung ist.

c) Bestimmung der Dichtkunst.

Wenden wir uns nach diesen einleitenden Betrachtungen zur Dichtkunst. Unterscheidendes Merkmal der einzelnen Künste ist das Mittel ihrer Gestaltung. Der Dichter bedient sich des Wortes, das er in dreifacher Weise als Sinn, Bild und Klang verwenden kann. Worin besteht nun der spezifische Charakter der Dichtkunst als einer Kunst des Wortes? Er erhellt am besten aus einer Vergleichung der Poesie mit den Schwesterkünsten Malerei und Musik, wobei hier nur kurze Andeutungen gegeben seien, da das Problem noch ausführlichere Erörterung verlangt.

Die Malerei gibt die reine Koexistenz, die Musik die reine Sukzession, die beiden Künste wirken somit vor allem extensiv. Die Poesie, deren Mittel, das Wort, als Ton und Bild mitten inne steht, sucht eine Synthese beider. Sie gibt Vorstellung, Bild wie die Malerei, aber sie gibt es nicht ruhend, sondern sukzessiv. Bewegte Bilder sind das eigentlichste Wesen der Dichtkunst, alle ihre Kunstmittel gehen darauf aus, das Ruhende zu beleben. Mit Recht eifert Lessing gegen die Beschreibung in der Poesie als eine ruhende Koexistenz: sie ist vielmehr bewegte Koexistenz, was späterhin noch näher ausgeführt sei.

Doch sind wir damit der Dichtkunst noch nicht völlig gerecht geworden. Ihr Mittel, das Wort, ist nicht nur Bild und Klang, sondern auch Sinn. Damit wendet sich die Poesie unmittelbar an den Menschen selbst und auf elementare Weise spricht sie die Empfindung direkt aus. So gesellt sich zur bewegten Koexistenz noch die Intensität, die der Extensität der andern Künste gegenüber steht. „Kraft ist der Mittelpunkt ihrer Sphäre“, betont Herder,[1]) dem wir hier teilweise folgen. „Und dies ist die Kraft, die dem Innern der Worte anklebt, die Zauberkraft, die auf meine Seele durch die Phantasie und

[1]) 1. Krit. Wäldchen, Kap. 16—18.

Erinnerung wirkt: Sie ist das Wesen der Poesie." Beide Bestimmungen: die bewegte Koexistenz und die Intensität faſst Herders Definition: „Die Poesie sei sinnlich vollkommene Rede",[1]) trefflich zusammen. So ergibt sich, daſs die Dichtkunst eine Synthese zwischen Musik und Malerei darstellt, wobei allerdings daran zu erinnern ist, daſs Bild und Klang bei der Dichtkunst durchaus innerlich in der Einbildungskraft erzeugt werden, während bei jenen der unmittelbare sinnliche Eindruck die künstlerische Wirkung erzeugt. Befindet sich mithin die Poesie, was sinnliche Klarheit und Deutlichkeit der Bilder und Klänge betrifft, unleugbar im Nachteil, so ersetzt sie diesen Mangel wiederum durch den grösseren Gehalt, den das Wort ihr, kraft seines inneren Reichtums, verleiht.

Abschlieſsend sei nochmals auf den Wert des Erlebnisses für die Dichtkunst hingewiesen, der sich erst hier in seiner ganzen Bedeutung offenbart. Da die Poesie vor allem den seelischen Gehalt unmittelbar ausspricht, so ist der innere Reichtum eine unerläſsliche Bedingung poetischen Schaffens. Nur dort findet sich die überzeugende Sprache der Wahrheit, wo der Dichter die eigenen Erfahrungen künstlerisch verwertet und nichts kennzeichnet den Dilettanten so sehr, als der Mangel persönlicher Empfindung.

2. Die Stellung der Lyrik.

Damit sei der Versuch einer Inhaltsbestimmung des Begriffes Dichtkunst abgeschlossen, es erübrigt nur noch seinen Umfang festzulegen. Nach der gewöhnlichen Gliederung zerfällt der Begriff Poesie in 4 Gruppen: Dramatik, Epik, Lyrik und Didaktik. Genügt jede unserer Forderung einer zwecklosen, durchfühlten Wiedergabe des Weltgehaltes durch das Wort? Doch wohl nur Drama, Epos und Lyrik. Bei der Didaktik hingegen mischen sich belehrende Tendenzen ein, Zweckbetrachtungen machen sich bald stärker, bald geringer geltend, der Künstler schafft nicht mehr rein naturgemäſs, unbekümmert um Wünsche oder Mängel der Welt, sondern

---

[1]) a. a. O.

vielmehr im Hinblick auf eine beabsichtigte Wirkung. Und der Tatsache, dafs an die Stelle der freien, unbehinderten Entwicklung des Kunstwerks eine zielbewufste, verstandesmäfsige Ausbildung des Stoffes tritt, entspricht beim Geniefsenden der vollständig verschiedene Eindruck, den die didaktische Dichtung im Gegensatz zur reinen Poesie hervorruft. Diese löst vor allem Gefühle aus, während bei jener Reflexionen und Willensakte erzeugt werden, und das Gefühl nur eine dienende Stellung einnimmt. Da es sich mithin bei der Didaktik nur noch der äufseren Form nach um Poesie handeln kann, so schliefsen wir sie aus dem engeren Kreise der Dichtkunst aus, wobei selbstverständlich über den inneren Wert ihrer Darbietungen keinerlei Urteil gefällt sein soll.

Es verbleiben als Gattungen der Poesie somit noch Dramatik, Epik und Lyrik. Da wir uns in der Folge vor allem mit der Lyrik zu befassen haben, so seien der Kürze halber Drama und Epos unter der von Goethe und Schiller geschaffenen Bezeichnung Pragmatik zusammenfafst.

Was trennt nun Pragmatik und Lyrik? Nehmen wir die Antwort voraus: Die Zeitauffassung. Da die Dichtkunst Bewegung gibt, unterliegt sie der Zeit, allerdings nicht der realen Zeit, sondern der idealen Kunstzeit, deren Wesen Otto Ludwig in seinen Shakespeare-Studien einleuchtend dargelegt hat.[1]) Die Lyrik greift nun aus der Zeitreihe einen Moment heraus und stellt ihn isoliert als Zustand dar: sie ist sozusagen allein zeitlos. Im Gegensatz zu ihr bietet die Pragmatik eine Zeitreihe, ihre Absicht ist die Darstellung einer sich entwickelnden Handlung. Zustand und Entwicklung sind mithin die Gegensätze, die Lyrik und Pragmatik scheiden.

Aus dem Begriff Zustand ergeben sich aber noch einige charakteristische Züge für das Wesen der Lyrik, nämlich:

1. Die konzentrische Anlage. Die Lyrik drückt das Gefühl nicht in einer genetischen Reihe aus, sondern vielmehr sprunghaft und unzusammenhängend, indem sie sich fortwährend bemüht, den Empfindungs-

[1]) Otto Ludwig, Ges. Werke, ed. Erich Schmidt und Adolf Stern. V. 219 (vergl. ebd. V. 211).

gehalt restlos zu Tage zu fördern. Sie ist, wie Friedrich Theodor Vischer trefflich bemerkt, „ein stets sich vollziehender, stets sich zurücknehmender Übertritt auf andern Boden, ein Schweben zwischen dem reinen unbewufsten Sichselbstvernehmen und dem bewufsten Vernehmen der Dinge, ein Nebel mit lichten Durchblicken".[1])

2. Der elementare Ausdruck. Den Zustand erlebt der fühlende Mensch, der Dichter. Er ringt nach einem Ausdruck, strebt gleichsam nach einer erlösenden Formel seines inneren dumpfen Dranges. Mag er nun sich selbst aussprechen oder mag er den Gefühlen eines anderen Worte leihen, immer handelt es sich um eine unmittelbare Aussprache der Empfindung. Ist auch dieser elementare Ausdruck nicht der Lyrik allein eigen, so findet er sich doch in ihrem Kreis weitaus am ausgeprägtesten.
3. Die Einheit des Gefühls, denn der Lyriker sucht nur den Gehalt eines Zustandes voll auszuschöpfen. Bei allem Wechsel bleibt aber als Beharrendes der ursprüngliche Grundton der Empfindung.
4. Die Kürze, denn die Gefühle sind nicht konstant. Soll daher nur ein Zustand, keine Entwicklung gegeben werden, so ist notwendig der Umfang beschränkt.

Lyrik und Pragmatik sind also vor allem durch den Begriff Entwicklung von einander getrennt. Jene gibt Zustände, diese Handlungen, jene eine Gefühlseinheit, diese eine Gefühlsfolge. Es mufs aber betont werden, dafs diesen theoretischen Bestimmungen durchaus keine genauen Abgrenzungen in der Wirklichkeit entsprechen. Tatsächlich handelt es sich bei der Zuteilung zum einen oder anderen Gebiet nur um ein Überwiegen des Zustandes oder der Entwicklung, wobei es ohne etwelche Willkür nicht abgehen kann. Wir haben somit oben nur grosse Richtlinien, aber keineswegs strenge Grenzen angegeben. Was endlich die nähere Bestimmung des Begriffs

---

[1]) Fr. Th. Vischer, Ästhetik § 885.

Zustand und seine Anwendung auf Gegenwart und Vergangenheit betrifft, so kann erst im weiteren Zusammenhang darauf eingegangen werden.

II. Das Wesen des Künstlers.

Bevor wir uns mit der Lyrik eingehend befassen, mufs noch eine gedrängte Übersicht über die wirkenden Kräfte des künstlerischen Schaffens gegeben werden. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, dafs das Medium der künstlerischen Weltauffassung das Gefühl ist. Von ihm aus gestaltet der Dichter; alles Erlebte, welcher Art es auch sei, bedarf der Umsetzung ins Gefühl, wenn es künstlerische Darstellung erfahren soll. Intensives Fühlen ist mithin die Grundbedingung dichterischen Wirkens. Dabei ist es gleichgiltig, wie man sich den ursprünglichen Charakter des Gefühls vorstellt, worauf eingewirkt wird. Mag man es nun vom psychologischen Standpunkt aus als etwas durchaus Einfaches, als den blofsen Gegensatz von Lust und Unlust erklären,[1]) oder mag man eine gröfsere Anzahl ursprünglicher Gefühlswerte annehmen, das Entscheidende bleibt seine beherrschende Stellung im Kreise der seelischen Erscheinungen.

Das Erlebnis wird also in Gefühl umgesetzt. Die Folge dieses Prozesses ist eine Modifizierung des Gefühls. Es verliert seinen allgemeinen Charakter und pafst sich dem einwirkenden Objekte an. Und wie der Einwirkungen unendlich viele sind, so entstehen anderseits auch die verschiedenartigsten Gefühlsnuancen, so dafs allein schon durch das einwirkende Objekt, abgesehen von den individuellen Verschiedenheiten des fühlenden Subjekts, eine unbegrenzte Mannigfaltigkeit der Gefühle entsteht. Soll aber dieser innere Reichtum künstlerischen Wert gewinnen, so ist unerläfsliche Bedingung die Aufbewahrung der einzelnen Erlebnisse: das Gedächtnis spielt in der Kunst eine führende Rolle. Nur dadurch, dafs der Künstler alle das

---

[1]) So z. B.: Eduard von Hartmann, Philosophie des Unbewufsten. 10. Aufl. Erster Teil, S. 210 ff. Den nämlichen Standpunkt vertritt auch Nef, Die Lyrik als besondere Dichtgattung, S. 16.

Gefühl vereinzelnden Züge treu aufbewahrt, ist es möglich auch späterhin, wenn die unmittelbare Einwirkung aufgehört hat, durch Reproduktion der Ursachen auch die Gefühlswirkungen wieder hervorzurufen. Das Gedächtnisbild ist aber nur dann treu und genau, wenn der Künstler scharf aufgefaſst hat, es gesellt sich mithin als weitere Bedingung die intensive sinnliche Erfassung der Welt hinzu.

Wir haben bis jetzt allgemein menschliche Erscheinungen berührt, die sich beim Künstler nur in ungemein gesteigertem Grade vorfinden. Nun gesellen sich aber zu Gefühl und Gedächtnis noch weitere Eigenheiten, die ihm eine Ausnahmestellung verschaffen. Die Einzelzüge des Gedächtnisses bleiben nicht in Ruhe aufbewahrt, sondern die synthetische Kraft der Seele, die Phantasie, verbindet und trennt die einzelnen Momente, Neues tritt heran, vereinigt sich mit schon vorhandenem und verändert das alte Bild. Weiterhin ist die Phantasie direkt schöpferisch, indem sie nicht nur schon vorhandene Zusammenhänge umwandelt, sondern auch völlig neue Gebilde schafft. So verfügt sie mit souveräner Willkür über den Erfahrungsschatz des Gedächtnisses.

Allein die „ewig bewegliche, immer neue“ Phantasie kennt weder Ruhe noch Ziel, und macht eben deshalb jede Gestaltung unmöglich. Es muſs daher eine hemmende Macht auftreten, die mit kräftiger Hand die sich verwirrenden Fäden festzuhalten und zu ordnen vermag: es ist der künstlerische Verstand, die „göttliche Besonnenheit“,[1]) die diesen Dienst versieht. Sie ist der Grund jeglicher Form. „Wer sich ein Genie auch ohne Verstand denken kann, der denkt sich es eben ohne Verstand“[2]) meint Jean Paul, und ganz ähnlich schreibt Schiller am 27. März 1801 an Goethe: „Das Bewuſstlose mit dem Besonnenen vereinigt, macht den poetischen Künstler aus“. Es ist damit aber keineswegs gesagt, daſs diese Tätigkeit des Verstandes stets eine bewuſste sein müsse, im Gegenteil, der Dichter kann völlig im Unbewuſsten schaffen, und Goethe antwortet Schiller am 6. April 1801 mit Recht auf die oben mitgeteilte Äuſserung: „Ich gehe noch weiter. Ich

[1]) Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, ed. Steiner, I 75.
[2]) Jean Paul, a. a. O. I 68.

glaube, dafs alles, was das Genie als Genie tut, unbewufst geschehe“.[1])

Mit diesen wenigen Andeutungen sei die Betrachtung des künstlerischen Charakters abgeschlossen. Es wird erst in der Folge möglich sein, die hier berührten Punkte näher auszuführen.

---

1) Schillers Spieltrieb stellt eine ähnliche Verbindung von Sinnlichkeit und Verstand dar, vergl. Briefe über ästhetische Erziehung, Nr. 20: „Das Gemüt geht also von der Empfindung zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung über, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft gleich tätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben, und durch eine Entgegensetzung eine Negation bewirken“.

Die Lyrik.

Die folgende Darstellung sucht durch die Betrachtung des Werdens lyrischer Schöpfungen dem Wesen der Lyrik selbst beizukommen. Eine erschöpfende Behandlung ist aber schon deshalb unmöglich, weil die das lyrische Gedicht bedingenden Faktoren bei jedem Künstler gemäfs seiner Individualität in anderer Weise auftreten und so jeweilen das dem Erlebnis entsprechende Bild verändern. Es kann sich mithin nur darum handeln, die mehr allgemeinen Züge heraus zu heben und auf sie dann eine Auseinandersetzung zu gründen.

I. Der lyrische Zustand.

1. Einleitendes.

Schon in der Einleitung wurde auf das Gefühl als das Grundelement des dichterischen Schaffens hingewiesen. Hieraus ergab sich der Wert des Erlebnisses, das für die Lyrik noch näher als „Zustand“ bestimmt wurde. Unsere erste Aufgabe ist es daher, die mannigfachen Arten der Zustände, die dem Dichter als Stoff seines Schaffens dienen, aufzuzeigen, und sie, wenn möglich, nach wenigen durchgreifenden Hauptzügen zu gliedern. Bevor wir aber diese Erörterung beginnen können, ist es nötig, noch kurz auf den Standtpunkt aufmerksam zu machen, von dem aus die nachfolgenden Ausführungen bestimmt werden.

Ein Gesichtspunkt war vor allem mafsgebend: der Reichtum der künstlerischen Persönlichkeit. Der Dichter ist der ausschlaggebende Faktor beim Werden des Kunstwerkes, nicht das Erlebnis an und für sich. Diese so selbstverständlich

scheinende Ansicht bedarf heute mehr denn je der nachdrücklichsten Hervorhebung, denn der Erfolg der Naturwissenschaft und vor allem die Wertschätzung der kausalen Betrachtung hat als betrübende Nebenerscheinung eine Herabwürdigung der künstlerischen Selbsttätigkeit im Gefolge gehabt. Wohl kehrt im künstlerischen Schaffensprozefs das Verhältnis von Ursache und Wirkung wieder, aber es handelt sich hier keineswegs um eine rein mechanische Auslösung gleichwertiger Kräfte, sondern der Künstler bringt eine im Verhältnis zur Ursache unvergleichlich stärkere Wirkung hervor. Jede Einwirkung ist im Vergleich mit der ihr entsprechenden Gegenwirkung nur eine Anregung von ganz untergeordnetem Wert. Der Künstler und seine schöpferische Befähigung ist das ausschlaggebende Moment, von ihm hat jede Betrachtung auszugehen, die im Kunstwerk etwas anderes sieht, als eine blofs mechanische Reaktion auf einen äufseren Reiz.

Und weiter. Zu den spontanen Kräften des Künstlers, deren Wesen späterhin noch näher bezeichnet werde, tritt als ebenso wichtige Tatsache von bestimmendem Einflufs die im Gedächtnis aufbewahrte Erfahrung. Nicht als ein unbeschriebenes Blatt tritt der Dichter in ein Verhältnis zur Wirklichkeit, sondern als eine an seelischen Elementen unendlich reiche Persönlichkeit. Das Erleben ist für ihn nicht ein isoliertes Auffassen immer neuer Einwirkungen, sondern vielmehr ein Einordnen in den schon vorhandenen seelischen Besitz. Der Dichter ist kein leeres Gefäfs, in das die Welt erst Gehalt bringt, er ist im Gegenteil eine Persönlichkeit, die jedes Erlebnis ganz spezifisch durchdringt. Diese Tatsache, dafs dem Dichter beim Erleben, wie beim Gestalten nicht allein das Gegenwärtige vor Augen steht, sondern dafs auch die ganze Vergangenheit und mit Hilfe der Phantasie auch die Zukunft hineinragt, verschuldet es, dafs die meisten lyrischen Gedichte so schwer auf eine Formel zu bringen sind. Vielgestaltig wie des Dichters seelischer Besitz ist auch der Ausdruck seines Gefühls, und mit der spielenden Leichtigkeit eines Virtuosen bedient er sich sowohl seiner Erinnerungen, wie seiner Ahnungen.

Die Persönlichkeit des Künstlers ist also das entscheidende Moment jeglichen Schaffens. Aus dieser Erkenntnis folgt noch

ein weiteres: nämlich eine Verschiebung der Betrachtung. Denn nicht das bloſse Erlebnis als solches, mag es nun beschaffen sein, wie es will, ist dann der ausschlaggebende Faktor, sondern vielmehr das innere, in den seelischen Zusammenhang eingeordnete Gedächtnisbild. Dabei sei gleich hier bemerkt, daſs der Ausdruck Bild nicht wörtlich gefaſst werden darf, er bezeichnet vielmehr nur eine psychische Einheit, einen im Gedächtnis aufbewahrten Erlebniskomplex. Das sinnliche Objekt, um nur einen einzelnen Fall herauszugreifen, ist an und für sich für jeden dasselbe, man beachte aber einmal, wie unendlich verschiedenartig die dadurch ausgelösten inneren Bilder sind. Trefflich meint Jean Paul[1]) in seiner Vorschule: „Die äuſsere Natur wird in jeder innern eine andere". Die Folge dieser Tatsache ist aber, daſs vor der zu starken Betonung des äuſseren Erlebnisses im Sinne der Goetheschen Gelegenheit gewarnt werden muſs. Nur zu nahe liegt der falsche Schluſs, — und er ist auch schon manchmal gemacht worden — daſs nur das echte Lyrik sei, wo sich der Zusammenhang mit der Erfahrung des Dichters nachweisen lasse. So liegt aber die Sache nicht: auch Goethes Erlebnisse sind, an und für sich betrachtet, die gleichen, wie die von hundert andern Menschen, was aber bei den andern sich nicht findet, ist die tiefe Nachwirkung in der Seele des Dichters, die Entstehung eines scharfen innern Bildes, das zufälliger Weise noch Elemente der Wirklichkeit in photographischer Treue enthalten kann, das ist endlich die wunderbare Fähigkeit, das innere Bild in all seiner Lebhaftigkeit zu vergegenständlichen. Das innere Bild ist mithin der entscheidende Punkt in des Dichters Erleben und Schaffen.

Allein nicht alle Erlebnisse lösen selbständige Bilder aus. Wenn man den ununterbrochenen Erlebnisverlauf des Menschen bedenkt und dagegen die Summe der Gedächtnisbilder hält, so offenbart sich, daſs verhältnismäſsig der geringste Teil der Erlebnisse als einzelne Komplexe fortwirkt. Die meisten Erlebnisse sind in den seelischen Erfahrungsreichtum nach ihren Einzelzügen eingeordnet worden, nur die prägnanten Fälle vermögen sich diesem analytischen Bestreben des Geistes gegen-

[1]) Vorschule I 49.

über zu behaupten. Damit soll aber nicht gesagt sein, dafs die im Gedächtnis aufbewahrten Einzelzüge wertlos seien, sie haben im Gegenteil für den Künstler als schaffende Kraft die höchste Bedeutung, denn sie sind das Material der weiteren Formung. Sie stehen ihm jederzeit frei zur Verfügung, während die ihre Selbständigkeit behauptenden Komplexe weit eher einen Zwang auf ihn ausüben. Diese wirken als psychische Einheiten, die, gleich einem Magneten, alles ihrer Natur entsprechende anziehen.

2. Das Wesen des innern Bildes.

a) Die einzelnen Elemente.

Damit sind wir an unsere eigentliche Aufgabe herangekommen: es gilt die Elemente aufzuzeigen, die das innere Bild zusammensetzen, wobei wir vorläufig von jedem bestimmten innern Bilde als Korrelat eines Zustandes absehen, und nur auf Grund einer Analyse der künstlerischen Seele zu einer Erkenntnis der die psychische Einheit ausmachenden Momente vorzudringen suchen. Zur Veranschaulichung seien fertige Gedichte herangezogen, die allerdings als Ergebnisse eines Formprozesses nicht mehr das ursprüngliche Verhältnis darbieten, immerhin aber hier, wo es sich nur um die Hauptlinien handelt, als Zeugnisse verwendet werden dürfen.

Das Gefühl ist, wie wir sahen, die Voraussetzung jeder poetischen Produktion, von ihm wird deshalb jede Betrachtung des künstlerischen Schaffens ausgehen müssen. Es wird erregt durch Vorstellen einerseits, durch Denken und Wollen, die durch Vorstellungen bestimmt sind, anderseits. Mithin wirken Vorstellungen direkt durch die Sinnlichkeit (und Phantasie), indirekt durch Denken und Wollen auf das Gefühl ein. Diese Einwirkungen umgrenzen und bestimmen das Gefühl. Damit soll aber nicht gesagt sein, dafs dieses eine einfache Reaktion sei. Wohl bedarf das Gefühl der Anregung, um sich zu offenbaren, allein es verhält sich ihr gegenüber durchaus selbsttätig, spontan. Zu seiner Erklärung reicht deshalb meines Erachtens der blofse Gegensatz von Lust und Unlust niemals aus, im Gegenteil, innerhalb dieser blofs abstrahierten Grenzen, die nur quantitative Unterschiede kennen, hat man noch eine

qualitativ unendlich mannigfache Reihe von Gefühlswerten anzunehmen. Man darf sich durch den Charakter des Unbewufsten, den das Gefühl hat, nicht zu einer inhaltsleeren Vereinfachung verleiten lassen, umsoweniger, als sich die Verschiedenheit der Gefühle keineswegs restlos durch die Verschiedenheit der Einwirkungen erklären läfst. Mit mehr Recht darf wohl behauptet werden, dafs nicht die Einwirkungen es sind, die das Gefühl in seiner jeweiligen spezifischen Wesenseigenheit schaffen, sondern dafs vielmehr an den Einwirkungen die Mannigfaltigkeit des Gefühls sich nur offenbart. Das, was unbewufst schon völlig als Anlage und Potenz vorhanden war, kommt an den Einwirkungen zur Erscheinung, und diese bestimmen den Gefühlscharakter nur insofern, als sie eben Ursache sind, dafs sich diese oder jene Gefühlsnuance zeigt. Von einem Schaffen der Gefühle durch die Vorstellungen kann mithin keine Rede sein.

Diese ungemein reiche Kraft kommt nun, wie schon bemerkt, nach zwei Seiten hin zur Erscheinung: Sie bekundet sich einmal an Vorstellungen, sie vermag auch Denken und Wollen zu durchdringen. Fassen wir die Vorstellungen unter der Bezeichnung Objekt zusammen, so stehen ihnen Denken und Wollen als Subjekt entgegen, über beiden aber steht als zentrale Macht das Gefühl, dessen Kreis sie nur schneiden, aber sofern sie poetisch wertvoll sein sollen, nicht decken dürfen.

Betrachten wir nunmehr, inwiefern das Subjekt auf das Gefühl einwirkt:

1. Das Subjekt.

a) Durch das Erkennen mitbestimmte Gefühle.

Diskursives Erkennen. Als rein begriffliches Denken löst es vor allem Gedanken und Reflexionen, und erst mittelbar durch sie Gefühle aus. Da das diskursive Erkennen immer ein Resultat erstrebt, ist es durch und durch unlyrisch, denn es gibt keinen Zustand, sondern eine logische Entwicklung, keine Gegenstände, sondern körperlose Begriffe. Allerdings haben wir damit nur ein Extrem gezeichnet, denn in Wirklichkeit läfst sich hier keine scharfe Grenze zwischen Lyrik und Didaktik ziehen. Das diskursive Denken kann sich auch in

lyrischen Gedichten finden, und es stört nicht, sofern es dem Zuständlichen untergeordnet ist, und nur ein Moment neben andern im Gedichte ausmacht. Da in der Folge noch hiervon zu reden sein wird, mögen hier diese kurzen Andeutungen genügen.

Intuitives Erkennen. Im Gegensatz zum diskursiven Erkennen ist das gegenständliche Denken ein wichtiges Moment der Lyrik. Sobald der Dichter seinen Zustand erkennt, ihn mit andern vergleicht oder kontrastiert, ist es tätig. Allein die intuitiven Erkenntnisse werden nicht entwickelt, sondern entdeckt, unmittelbar erkannt, sie lösen sich nie begrifflich von den Zuständen selbst ab, sondern Zustand und Gedanke bedingen einander gegenseitig. Nur am Erlebnis selbst offenbart sich der ganze gedankliche Gehalt. Wenn Goethe seinen Harfner singen läfst: „Wer nie sein Brot mit Tränen afs" etc., so haben wir es nicht mit Reflexionen zu tun, sondern mit anschaulichen Erkenntnissen, die eben ihrer Anschaulichkeit wegen, das Gefühl nicht hindern. Der Harfner sitzt gerade wieder wie so oft auf dem Bette, sein ganzer Schmerz bricht neu hervor, er erinnert sich seines mühseligen Lebensweges und aus dieser Reihe von Momenten heraus ergibt sich ihm urplötzlich, ohne lange Reflexion, die Überzeugung von der Grausamkeit des Schicksals. Wir bekommen eben deshalb keine Begründung, wie der Harfner zu dieser Erkenntnis gekommen ist, sondern Goethe gibt nur die Klage selbst, weil sie ohne lange Überlegung unmittelbar aus dem Zustande hervorging. Und wie an diesem Gedichte, kann an andern ganz die gleiche beherrschende Stellung des intuitiven Erkennens aufgezeigt werden. So gibt Theodor Storm z. B. folgendes Gedicht, Juli:

Klingt im Wind ein Wiegenlied,
Sonne warm herniedersieht;
Seine Ähren senkt das Korn,
Rote Beere schwillt am Dorn,
Schwer von Segen ist die Flur —
Junge Frau, was sinnst du nur?

Wie unvermittelt ergibt sich der Zustand der Frau aus dem ganzen Zusammenhang, und wie unmittelbar drängt sich der Gedanke auf, dafs der Mensch mit ein Glied des Welt-

geschehens sei, und wie der Dornstrauch oder das Korn den ewigen Gesetzen des Werdens unterliege. Aber diese Wahrheit ist nicht logisch diskursiv gegeben, sie wird uns nicht durch eine Deduktion abgeleitet, sondern sie steht da, dargestellt durch ein anschauliches Bild und an ihm sich offenbarend. Das ist eben das Groſse der dichterischen Natur, daſs sie die geheimen Bezüge, die zwischen den einzelnen Gliedern des Weltzusammenhanges walten, urplötzlich erkennt. Der Künstler schaut im Sein und Geschehen weit mehr als gewöhnlicher Sinn zu erfassen vermag, er ahnt, daſs allem eine allgemein gültige Beziehung zu Grunde liegt und unerwartet steigt in ihm irgend ein tiefer Gedanke, dargestellt durch ein gegenständliches Symbol, auf. Jede Erscheinung und jeder Zustand kann so sein intuitives Erkennen wecken. Darin aber, daſs es stets vom Zuständlichen ausgeht, beruht der groſse Unterschied zwischen ihm und dem diskursiven Erkennen. Hebbel[1]) hat einmal diesen Gegensatz trefflich ausgedrückt, wenn er im Tagebuch schreibt: „Welch hohe Freudigkeit der Seele, welch ein Mut für alle Zukunft im Menschen erwacht, wenn ihm die zwischen den ewigen, den Fundamentalgefühlen in seinem Innern und den Erscheinungen der Natur bestehende untrennbare Harmonie in klarem Lichte aufgeht, das scheint niemand zu wissen, dagegen Gedanken — nun Gedanken sind auf anderthalb Stunden neu.“ Wenn auch Hebbel hier das logische Erkennen unbillig gegen die Intuition herabsetzt, so hat er doch zum scharfen Ausdruck gebracht, daſs für die Lyrik einzig und allein das Schauen in Betracht kommt, da nur dies, kraft seiner gegenständlichen Natur, unbehindert in das Gefühl einzugehen vermag. Das intuitive Erkennen begründet nicht, es spricht nur aus. Da es nun der Verhältnisse des Menschen zur Welt, wie auch der Verhältnisse des Menschen zu seinen eigenen Zuständen (Einst und Jetzt) unendlich viele giebt, so sind auch solcher Erkenntnisse — Apperçus, wie sie Goethe zu nennen pflegte — eine unbegrenzte Zahl, denn von der einfachen Erkenntnis des eigenen Zustandes führt ihre Reihe bis zum tiefsinnigen Aphorismus. Wesentlich ist aber immer, daſs die Erkenntnis aus dem

---

[1]) Tagebuch Nr. 1083.

Zuständlichen unmittelbar folgt und es als notwendige Grundlage bedarf, während das diskursive Denken umgekehrt sich vom Zuständlichen so weit wie möglich isoliert.

Wie sehr die Dichter den Wert des unmittelbaren Schauens erkannt haben, vermögen vielleicht einige Zeugnisse noch näher zu beweisen. Sie sind um so interessanter, als sie oft vom Gegensatz zwischen diskursiver und intuitiver Erkenntnis ausgehen, und auf diese Weise den durchgreifenden Unterschied noch besser herausheben. Am weitesten geht wohl Novalis,[1]) wenn er meint: „Das (diskursive) Denken ist nur ein Traum des Fühlens, ein erstorbenes Fühlen, ein blafsgraues, schwaches Leben." Beinahe so rigoristisch ist Goethe[2]) in den Noten zum westöstlichen Divan: „Dabei läfst sich jedoch auffallend bemerken, dafs die ältesten Dichter, die zunächst am Naturquell der Eindrücke lebten und ihre Sprache dichtend bildeten, sehr grofse Vorzüge haben müssen: diejenigen, die in eine schon durchgearbeitete Zeit, in verwickelte Verhältnisse kommen, zeigen zwar immer dasselbe Bestreben, verlieren aber allmählich die Spur des Rechten und Lobenswürdigen; denn wenn sie nach entfernten und immer entfernteren Tropen haschen, so wird es barer Unsinn; höchstens bleibt zuletzt nichts weiter als der allgemeine Begriff, unter welchem die Gegenstände allenfalls möchten zusammen zu fassen sein, der Begriff, der alles Anschauen und somit die Poesie selbst aufhebt." Vor allem aber hat Hebbel das Wesen der intuitiven Erkenntnis auf mannigfache Weise zu bestimmen gesucht, war er doch selbst eine spezifisch intuitiv veranlagte Natur. Ich gebe nur einige seiner prägnantesten Äusserungen. So heifst es im Tagebuch[3]): „Ich quälte mich ehemals lange, wenn ich zuweilen Gedichte las, denen ich Gedankeninhalt nicht absprechen konnte, von denen mir aber doch ein inneres Gefühl sagte, dafs sie nicht poetisch seien. Ich fühle noch, dafs ich über diesen Gegenstand klarer denke, als spreche: wenn ich aber den Unterschied, der mir obschwebt, angeben soll, so mufs ich ihn darin setzen, dafs der Dichter seine Gedanken durch Gefühlsanschauung, der Denker durch seinen

[1]) Novalis ges. Werke ed. Heilborn I, 230.
[2]) Goethe, Noten zum westöstl. Divan (Oriental. Poesie Urelemente).
[3]) Hebbel, Tagebuch Nr. 41.

Verstand erlangt." Damit kennzeichnet Hebbel trefflich den Unterschied zwischen dem diskursiven Entwickeln und dem intuitiven Entdecken der Gedanken. Sehr fein zeigt Hebbel [1]) ferner, wie Vorstellung und Denken in der Intuition sich vermählen: „Der Begriff wurzelt aber in der Anschauung und tritt zunächst als Vorstellung auf; die dichterische Anschauung partizipiert durch ihre symbolische Beschaffenheit, die sie eben über die gemeine erhebt, am Begriff, und beide unterscheiden sich ihrer Richtung nach darin, dafs der Begriff in unendlicher Ausbreitung alles Besondere ins Allgemeine auflöst, die dichterische Anschauung in ebenso unendlicher Vertiefung das Allgemeine im Besonderen aufdeckt." Damit ist das Wesentliche angedeutet: der ungemeine Reichtum der im anschaulichen Gedanken liegen kann. Der Dichter gibt nur einen ganz bestimmten Zustand, allein dieser weist durch seine symbolische Bedeutung auf ein Allgemeingiltiges hin.

Abstrakte Begriffe haben mithin für das intuitive Erkennen keinen Wert, sein Wesen ist die Anschauung. Nicht zu verwechseln ist diese aber mit dem rein sinnlichen Sehen. Sie ist von ihm ebenso weit entfernt, wie von jeder logischen Folgerung. Hebbel [2]) hat diesen Unterschied zwischen Sehen und unmittelbarem Schauen klar festgestellt: „Was noch nicht einmal Gedanke geworden, was Vorstellung geblieben ist, gilt für Anschaung, als ob niemand mehr eine Ahnung davon hätte, dafs die Anschauung den Gedanken und die Vorstellung zugleich umfafst und nur darum schwerer ins Gewicht fällt, als beide einzeln für sich." Während die Vorstellung ein blofses Bild gibt, kann die Anschauung nicht reich genug gedacht werden. „Echte Anschauungen sind nicht Gedanken, sondern Gedankenmütter",[3]) und die Wahrheit dieses Satzes zeigt etwa ein Gedicht wie Storms „Juli", dessen Bedeutung sich erst in der tiefen Nachwirkung voll offenbart. So ist die Anschauung im künstlerischen Sinne ein Erkennen des Weltgehaltes auf unmittelbarem Wege, und als solche ebenso weit von der begrifflichen Deduktion, wie vom blofsen Sehen entfernt: sie ist Gedanke und Bild zugleich, in der Einheit beider besteht ihre

---

[1]) Hebbel, Der Stil des Dramas. Ges. Werke ed. R. M. Werner XI, 69.

[2]) Derselbe, Schiller u. Körner a. a. O. XI, 152.

[3]) Derselbe, Tagebuch No. 5504.

Eigenheit. Sie ist eben deshalb eine mystisch wunderbare Gabe, und ihre höchste Form ist die Offenbarung. Trefflich meint Hebbel[1]) in dem Epigramm: „Einem Ursprünglichen“ V. 12 ff.:

Anzuschauen ist freilich in Kunst und Leben das Höchste,
Aber man schaut noch nicht an, weil man nicht denkt und nicht sieht:
Jenseits der Linie erst begibt sich dies letzte der Wunder,
Diesseits sucht es der Tor, dem es mit beiden nicht glückt.

Nur kurz mufs noch auf einen Einwand eingegangen werden. Man könnte nämlich zweifeln, ob wirklich dem inneren Bild schon gedankliche Elemente angehören, und behaupten, erst der sprachliche Ausdruck bringe diese hinzu. Allein diese Auffassung ist völlig unhaltbar, denn schliefslich ist es doch der Dichter, der dichtet, und nicht die Sprache; die Aufgabe der Sprache ist einzig und allein, das schon im inneren Bild latent vorhandene herauszustellen. Der Kreis des Gefühls wird ungemein oft durch das gegenständliche Denken geschnitten, und in allen diesen Fällen stellt schon die psychische Einheit eine Zusammensetzung aus Vorstellung, Gedanke und Gefühl dar. Aufgabe der Sprache ist es, für das Unbewufste den treffenden Ausdruck zu finden. Es wird davon an seinem Orte noch zu reden sein. So besteht in Goethes Gedicht „Wanderers Nachtlied“ das Erlebnis eben darin, dafs der Dichter, angeregt durch den grofsen Kontrast zwischen der stillen Natur und dem eigenen rastlosen Ich, unmittelbar erkennt, was ihm fehlt: Friede. Und das innere Bild dieses Erlebnisses ist die Grundlage der späteren Formung, in ihm ist alles schon angelegt, es bedarf nur noch der Objektivierung.

Diskursives und intuitives Erkennen finden sich mithin beide in der Lyrik. Jenes nur selten und immer in dienender Stellung, dieses ungemein häufig und oft von bestimmendem Einflufs. Beide lösen Gefühle aus. Da es nicht unsere Aufgabe ist, eine stoffliche Gliederung der Gedichte zu geben, so dürfen wir auf eine Aufzählung der verschiedenartigen Gefühlsnuancen verzichten: uns genügt, dafs überhaupt Gefühle ausgelöst werden. Nur auf ein Moment sei aufmerksam gemacht. Die Gefühle entspringen nicht blofs dem Gehalt, sondern auch

---

[1]) Hebbel, Ges. Werke ed. R. M. Werner VI, 350.

schon der Form des Erkennens. Sehr fein hat Dilthey[1]) darauf hingewiesen, wie die reinen Denkoperationen von Gefühlen begleitet sind. So zeigt sich vornehmlich beim diskursiven Erkennen das Gefühl des Gelingens, wie das Unlustgefühl des Widerspruchs, beim intuitiven Erkennen vor allem die Freude über die Evidenz, wie die an der Einheit des Mannigfaltigen. Alle diese Gefühle sind vom Gehalt selbst unabhängig, was schon der Umstand beweist, dafs sie sich bei den verschiedenartigsten Erkenntnissen in gleicher Weise vorfinden. Zu ihnen tritt dann als weiter bestimmend der sachliche Inhalt des Gedankens hinzu.

Wir haben damit dem Erkennen seine Stellung im Kreise der Lyrik angewiesen, es erübrigt noch die andere Kraft des Subjekts, den Willen, zu betrachten.

b) Durch den Willen mitbestimmte Gefühle.

Mit dem Gefühl eng verbunden ist das Triebleben des Menschen, das als elementare Macht nach ungehindertem Ausleben verlangt. Erfährt es irgend welche Hemmung oder Förderung, so tritt sofort an Stelle des dumpfen Dranges der Gefühlsausdruck, der allerdings höchst selten rein als solcher sich zeigt. Meist ist das durch den Willen ausgelöste Gefühl stark von Affekten begleitet, ja diese können derart dominieren, dafs das Gefühl völlig zurückgedrängt wird und der künstlerische Wert des Erlebnisses verschwindend klein ist. Dabei lassen sich nun zwei Stufen von Willensäufserungen namhaft machen, die allerdings keineswegs scharf von einander geschieden werden können.

Der alogische Wille. Triebartig kommt der Wille dort zum Ausdruck, wo nur Vorstellungen oder ihre Vorstufen: Empfindungen und Wahrnehmungen ihn hervorrufen. In diesem Falle äufsert er sich unbewufst, und nur der Charakter des Gefühls verrät seine Anwesenheit. Diese unbewufsten Äufserungen der mächtigsten Triebfedern unseres Lebens machen ein Hauptthema aller Lyrik aus.[2]) Mag sich der unbewufste Wille als Nahrungstrieb, als Wille zum Leben, als Fort-

---

[1]) Wilh. Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters. (In der Sammelschrift: Philosophische Aufsätze, Eduard Zeller gewidmet.) S. 368.

[2]) Derselbe a. a. O. 370 ff.

pflanzungstrieb oder als Liebe zur Deszendenz äufsern, in allen diesen Fällen ist das bezeichnende, dafs es sich nur um dumpfe Unterströmungen handelt, die meist unbewufst die Gefühle begleiten. Ja sie können dermafsen in ihrem unbewufsten Wirken verkannt werden, dafs oft von reinen Gefühlen gesprochen wird, wo doch starke Willenseinflüsse sich finden. So verdankt die ganze Liebeslyrik ihre Existenz den vom alogischen Willen aus bestimmten Gefühlen. Dafs damit keinerlei Werturteil abgegeben sein soll, ist selbstverständlich, denn nicht das ist das Ausschlaggebende, dafs der Dichter vom alogischen Willen aus bestimmte Gefühle als Stoff vornimmt, sondern vielmehr, dafs er dermafsen seine Affekte eindämmen kann, dafs auch sie sich dem Joche der Form beugen müssen. Nur sofern sie aber Form gewinnen, sind sie künstlerisch wertvoll. Auf eine stoffliche Aufzählung der hierher gehörigen Gefühle einzugehen, hat für unseren Zweck keinen Wert. Es genüge die Feststellung, dafs alle aus dem Unbewufsten aufsteigenden Kraftäufserungen des Menschen hierher zu zählen sind, die obengenannten Triebe sowohl, wie auch Sympathie, Mitleid und andere mehr. Eine feine Analyse dieser auf dem alogischen Willen beruhenden Gefühle gibt Dilthey.

Der vernünftige Wille. Bewufst kommt der Wille dort zum Ausdruck, wo er vom Denken aus bestimmt wird, und zwar sind es vor allem diskursive begriffliche Erkenntnisse, die auf ihn einzuwirken suchen. Dafs nicht alle solchen Einwirkungen entspringenden Gedichte lyrisch sind, leuchtet ein, mafsgebend für die Zuteilung wird vor allem das Wesen des den Willen, und damit mittelbar auch das Gefühl bestimmenden Begriffes sein. Ist das Korrelat des Begriffes eine anschauliche Vorstellung, heifse er nun Heimat, oder wie auch immer, so wird eine künstlerische Wirkung sehr wohl möglich sein, ist der Begriff dagegen abstrakter Natur, eine sogenannte „Idee“, heifse er nun Freiheit oder Gleichheit, so wird nur ein grofser Künstler diesen starren Gebilden Leben einzuhauchen vermögen und selbst dann ist das Resultat oft genug nur eine frostige Allegorie. Und damit im Zusammenhang steht die Gefühlswirkung: je näher der Begriff noch der Vorstellung ist, desto intensivere Gefühlsauslösungen sind

möglich, je abstrakter dagegen, desto mehr findet eine nur verstandesmäſsige Auffassung des Gedichtes statt. Alle Tendenzdichtung ist ein sprechender Beweis für die Wahrheit dieser Feststellung, und der groſse Dichter wird sich immer hüten, reine Abstrakta als Gegenstand zu wählen. Ein weiterer Übelstand liegt darin begründet, daſs der von Ideen bestimmte Wille nach bewuſster Verwirklichung strebt und so oft rhetorisch zu Handlungen auffordert. Dadurch wird aber das Gefühl zurückgedrängt und die Reflexion behauptet die Oberhand.

Inwieweit auch Tendenzdichtungen noch lyrisch zu wirken vermögen, kann etwa Heinrich von Kleists „Germania an ihre Kinder“ zeigen.

Die des Maines Regionen,
Die der Elbe heitre Au'n,
Die der Donau Strand bewohnen,
Die das Odertal bebaun,
Aus des Rheines Laubensitzen,
Von dem duft'gen Mittelmeer,
Von der Riesenberge Spitzen,
Von der Ost- und Nordsee her!

Chor: Horchet! — Durch die Nacht ihr Brüder,
Welch ein Donnerruf hernieder?
Stehst du auf, Germania?
Ist der Tag der Rache da?

Deutsche, mut'ger Kinder Reigen,
Die mit Schmerz und Lust geküſst,
In den Schoſs mir kletternd steigen,
Die mein Mutterarm umschlieſst,
Meines Busens Schutz und Schirmer,
Unbesiegtes Marsenblut,
Enkel der Kohortenstürmer
Römerüberwinderbrut!

Chor: Zu den Waffen! Zu den Waffen!
Was die Hände blindlings raffen!
Mit dem Spieſse, mit dem Stab,
Strömt ins Tal der Schlacht hinab!

Wie der Schnee aus Felsenrissen,
Wie auf ew'ger Alpen Höh'n
Unter Frühlings heiſsen Küssen
Siedend auf die Gletscher gehn:

Katarakten stürzen nieder,
  Wald und Fels folgt ihrer Bahn,
Das Gebirg hallt donnernd wieder,
  Fluren sind ein Ozean —

Chor: So verlaſst, voran der Kaiser,
Eure Hütten, eure Häuser,
  Schäumt ein uferloses Meer,
  Über diese Franken her!

Der Gewerbsmann, der den Hügeln
  Mit der Fracht entgegen zeucht,
Der Gelehrte, der auf Flügeln
  Der Gestirne Saum erreicht,
Schweiſsbedeckt das Volk der Schnitter,
  Das die Fluren niedermäht,
Und vom Fels herab der Ritter,
  Der, sein Cherub, auf ihm steht —

Chor: Wer in unzählbaren Wunden
Jener Fremden Hohn empfunden,
  Brüder, wer ein deutscher Mann,
  Schlieſse diesem Kampf sich an!

Alle Triften, alle Stätten
  Färbt mit ihren Knochen weiſs:
Welchen Rab' und Fuchs verschmähten,
  Gebet ihn den Fischen preis;
Dämmt den Rhein mit ihren Leichen,
  Laſst, gestäuft von ihrem Bein,
Schäumend um die Pfalz ihn weichen,
  Und ihn dann die Grenze sein!

Chor: Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
Auf die Spur dem Wolfe sitzen!
  Schlagt ihn tot! Das Weltgericht
  Fragt euch nach den Gründen nicht!

Nicht die Flur ist's, die zertreten
  Unter ihren Rossen sinkt;
Nicht der Mond, der in den Städten
  Aus den öden Fenstern blinkt;
Nicht das Weib, das mit Gewimmer
  Ihrem Totenkuſs erliegt.
Und zum Lohn beim Morgenschimmer
  Auf den Schutt der Vorstadt fliegt!

Chor: **Das Gescheh'ne sei vergessen;**
Reue mög' euch ewig pressen!
Höh'rem, als der Erde Gut,
Schwillt an diesem Tag das Blut!

Rettung von dem Joch der Knechte,
Das, aus Eisenerz geprägt,
Eines Höllensohnes Rechte
Über unsern Nacken legt;
Schutz den Tempeln vor Verheerung,
Unsrer Fürsten heil'gem Blut
Unterwerfung und Verehrung:
Gift und Dolch der Afterbrut!

Chor: **Frei auf deutschem Grunde walten**
Laſst uns nach dem Brauch der Alten,
Seines Segens selbst uns freu'n:
Oder unser Grab ihn sein!

Hier haben wir es mit einer von der Erkenntnis aus bestimmten Willensäuſserung zu tun: Napoleon ist als Ursache der deutschen Knechtschaft erkannt; Aufgabe des Deutschen ist es, seine Heimat zu befreien, diese Einsicht entflammt den Willen zur Tat. Was tut nun aber der leidenschaftlich erregte Künstler? Teilt er uns seine Erkenntnis erläuternd mit, wie nach ihm so mancher biedere Revolutionspoet? Im Gegenteil: gar nichts von Reflexion. Kleist gibt nur Bilder, und was begrifflich ist, sucht er zu verkörpern. Das abstrakte Deutschland wird zur Germania, die ihre Kinder aufruft, und als Gegner steht gleich anschaulich Napoleon gegenüber. Statt der Gründe aber gibt der wahre Dichter Bilder der zerstörten Heimat, und wirkt so unmittelbar auf das Gefühl. Durch diese Umsetzung der Gedanken in Bilder, die für sich sprechen sollen, gesteht aber der Künstler unbewuſst ein, daſs alle Begriffe, sofern sie rein abstrakt auftreten, der Tod der Poesie sind. Allein es ist ungemein schwer, alle Rhetorik zu vermeiden, und selbst Kleist ist es in diesem fanatischen Aufruf zur Befreiung nicht ganz gelungen.

Tendenzgedichte mögen mithin als Zeugnisse für den Charakter eines Dichters oder als Weckrufe in schwerer Zeit von Wert sein, künstlerisch bedeuten sie um so weniger, je aufdringlicher der Zweck sich geltend macht.

Damit haben wir den Kreis der vom Subjekt aus das Gefühl bestimmenden Faktoren umschrieben, denen allen als wesentliche Eigenheit der Charakter der Selbsttätigkeit zukommt: sie sind wie das Gefühl spontane Mächte, die Anregung ist gleichsam nur ein Anstofs, dem eine unvergleichlich gröfsere persönliche Kraftauslösung folgen kann. Bemerkt sei noch, dafs sich die obigen Auseinandersetzungen durchaus nur auf die Lyrik beziehen, mithin nicht einfach auf die anderen Dichtgattungen übertragen werden dürfen.

2. Das Objekt.

Dem Subjekt steht das Objekt gegenüber: Denken und Wollen einerseits werden bestimmt durch die Vorstellungen, worunter wir zusammenfassend alles durch die Sinnlichkeit aufgenommene, wie auch das durch die Phantasie geschaffene verstehen wollen. Vorstellungen können mithin auf Erkennen und Wollen einwirken, und diese ihrerseits Gefühle auslösen, sie können aber auch direkt auf das Gefühl einwirken, ohne Denken und Wollen zu affizieren. Diesem Fall, der Bestimmung des Objektes, müssen wir uns nun zuwenden. Bemerkt sei, dafs im folgenden nicht von einzelnen Vorstellungen, sondern immer nur von Vorstellungskomplexen die Rede ist, denn solche und nicht isolierte Vorstellungen sind Gegenstände des Gefühls.[1]) Welcher Art können nun die Vorstellungskomplexe sein?

a) Das Objekt im allgemeinen.

Es sind folgende Fälle von Bedeutung:

1. Der Dichter kann die ganze ihn umgebende Wirklichkeit auffassen, er behandelt sie demnach als Einheit; jedes Element der Aufsenwelt ist dem anderen gleichwertig. Er gibt damit das Milieu, oder nennen wir es, um allen Irrtümern vorzubeugen, die Situation. Wir erhalten eine Gesamtvorstellung.

---

[1]) Es soll damit nicht etwa gesagt sein, dafs die einzelne Vorstellung überhaupt kein Gefühl auszulösen vermöge. Der obige Satz stellt nur fest, dafs in der Erfahrung dieser Fall äufserst selten oder nie eintritt. Dagegen ist eine Isolierung experimentell sehr wohl möglich.

2. Es können aber auch ein oder mehrere Glieder aus der Situation herausgehoben werden, wobei diese ganz fehlen kann, oder auch in mannigfacher Weise gleichsam als Grundfarbe vorhanden ist, von der sich dann die ausgewählten Momente abheben. Ein schönes Beispiel bietet das 6. Gedicht aus Gottfried Kellers Feueridylle, wo die Situation nur mehr geahnt werden kann, denn auch das brennende Haus darf nicht mehr als bloſse Situation betrachtet werden.

Ein Apfelbaum in voller Blüte steht,
Ein leichter West in seinen Zweigen weht;
Er schaut verklärt vom blendend roten Schein
Verwundert in den wilden Brand hinein.

Es ist als ob der helle Glanz ihn freut,
Weil Blütenblätter in die Glut er streut;
Er atmet ein des Feuers heiſsen Hauch,
Durch seine Krone zieht der schwarze Rauch.

Da plötzlich langt herüber aus dem Brand
In seine Äste tief die Flammenhand,
Zu Kohlen brennt der schöne Blütenbaum —
Hin ist ein dichterlicher Lebenstraum!

Keller hat die Situation selbst schon in früheren Gedichten des Zyklus, vor allem im 1. Gedicht gegeben; vgl. Strophe 5 und 6:

Da wallt vom Berg mit ungebrochnem Lauf
Die rote Lohe hell zum Himmel auf;
Von Feuerlilien ein gewaltiger Strauſs,
So blüht und glüht das groſse Bauernhaus.

Es ist die allerschönste Maiennacht,
Von Gold durchwirkt, tiefblau der Himmel lacht;
Eng zwischen Gärten ganz im Frühlingsflor
Zu Feuers Hofstatt führt der Weg empor.

Dies ist die Situation, aus der der Apfelbaum, wie das brennende Haus herausgehoben sind. Nennen wir diese isolierten, aus dem Weltzusammenhang losgelösten Objekte unmittelbare Objekte, so tritt die Situation als bloſs mittelbares Objekt in diesem Falle in den Hintergrund. Es wäre müſsig, all das aufzuzählen, was aus der Situation herausgehoben werden kann. Eine Ausnahmestellung nimmt unter Umständen der Mensch ein, wovon später noch zu reden ist. Es sei nur noch erwähnt, daſs in dem Falle, wo der Dichter

nur die Situation wiedergeben will, mithin beim Naturbild, unmittelbares und mittelbares Objekt zusammenfallen. Vgl. z. B. Julius Mosens „Der träumende See“:

Der See ruht tief im blauen Traum,
Von Wasserblumen zugedeckt;
Ihr Vöglein hoch im Fichtenbaum,
Daſs ihr mir nicht den Schläfer weckt!

Doch leise weht das Schilf und wiegt
Das Haupt mit leichtem Sinn;
Ein blauer Falter aber fliegt
Darüber einsam hin!

3. Endlich kann auch dem Dichter sein Ich selbst als Objekt gegenüberstehen. In diesem Falle haben wir ein persönliches Objekt. Es ist aber dabei zu bemerken, daſs hier sich höchst selten eine reine Selbstdarstellung findet. Gewöhnlich wird nur ganz beiläufig vom Dichter das eigene körperliche Bild erwähnt. Man höre etwa Eichendorffs „Frühlingsgruſs“:

Es steht ein Berg im Feuer,
Im feurigen Morgenbrand,
Und auf des Berges Spitze
Ein Tannenbaum überm Land.
Und auf dem höchsten Wipfel
Steh ich und schau' vom Baum,
O Welt, du schöne Welt, du,
Man sieht dich vor Blüten kaum!

Hier stellt sich der Dichter selbst noch ziemlich deutlich dar, wie er auf dem Tannenbaum über das blühende Land auslugt. Prägnanter sind die Fälle, wo der Dichter ein einzelnes Glied seines körperlichen Ichs besonders hervorhebt: so wenn Keller in seinem allbekannten Abendlied seine Augen, die „lieben Fensterlein“, besingt. Immerhin tritt aber das persönliche Objekt hinter dem unmittelbaren Objekt und der Situation an Bedeutung merklich zurück. Es sei in anderem Zusammenhang das gegenseitige Verhältnis der drei Faktoren noch genauer gezeigt.[1])

Damit haben wir den Kreis der rein sinnlich wirkenden Objekte umschrieben. Ihnen allen entsprechen im Gedächtnis aufbewahrte Vorstellungen als Korrelate.

[1]) S. unten S. 29.

b) Der Mensch als Objekt.

Der Umfang des Begriffes Objekt ist noch keineswegs vollständig bestimmt. Soll dies geschehen, so ist vor allem dem Menschen als Objekt noch besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Er kann nämlich 1. nur sinnlich erfafst werden: in diesem Falle lebt sein Bild als Vorstellung im Dichter. Die Sinnlichkeit kann aber 2. nur Mittel sein: das ist der Fall bei der Aufnahme des Wortes, wobei vornehmlich Auge und Ohr in Betracht kommen. Urheber des Wortes ist aber der Mensch. So wirkt dieser also auf zwiefache Weise auf mich ein. Es wird gut sein, auch auf die Gefahr hin schon gesagtes zu wiederholen, die Stellung des Menschen zum Dichter allseitig zu betrachten. Es sind dabei folgende Verhältnisse möglich:

1. Der Mensch kann vollständig in der Situation aufgehen und an Bedeutung ihren anderen Elementen vollkommen gleichstehen. Wir ergänzen damit die Bestimmung der Situation, wie die des Naturbildes, indem wir feststellen, dafs der Mensch durchaus nicht immer eine Sonderstellung einnimmt. Man vergleiche z. B. einmal Detlev von Liliencrons Siziliane „Sommernacht“:

Am fernen Berge schlug die Donnerkeulen
Ein rasch verrauschtes Nachmittagsgewitter.
Die Bauern zogen heim auf müden Gäulen,
Und singend kehrten Winzervolk und Schnitter.
Auf allen Dächern qualmten blaue Säulen
Genügsam himmelan, ein luftig Gitter.
Nun ist es Nacht, es geistern schon die Eulen,
Einsam aus einer Laube klingt die Zither.

Hier sind die Bauern, Winzer und Schnitter in eine Reihe mit den anderen Gliedern der Natur gestellt.

2. Der Mensch kann unmittelbares Objekt sein, mithin als einzelnes Glied sich aus dem Naturzusammenhang abheben. Dabei kann er

α) sinnlich wirken wie jeder andere Naturgegenstand. Der Dichter gibt ihn dann nur anschaulich wieder. Man höre folgendes Heinesche Gedicht „Heimkehr“ Nr. 29[1]):

---

[1]) Ich zitiere Heine stets nach der kritischen Gesamtausgabe von Ernst Elster.

Das ist ein schlechtes Wetter,
Es regnet und stürmt und schneit;
Ich sitze am Fenster und schaue
Hinaus in die Dunkelheit.

Da schimmert ein einsames Lichtchen,
Das wandelt langsam fort;
Ein Mütterchen mit dem Laternchen
Wankt über die Straſse dort.

Ich glaube, Mehl und Eier
Und Butter kaufte sie ein;
Sie will einen Kuchen backen
Fürs groſse Töchterlein.

Die liegt zu Haus im Lehnstuhl
Und blinzelt schläfrig ins Licht;
Die goldnen Locken wallen
Über das süſse Gesicht.

Man beachte wie der Dichter hier die Jungfrau schildert, wobei allerdings bemerkt werden muſs, daſs das anschauliche Bild nicht rein visuell wirkt, sondern nur die Andeutung eines in ihm liegenden seelischen Gehaltes ist. Eine ausschlieſslich objektive Auffassung des Menschen ist wohl kaum möglich, denn es spielen in jede sinnliche Erfassung auch rein seelische Bezüge hinein. Klar tritt dieses Verhältnis im obigen Gedichte bei der Schilderung des alten Mütterchens zu Tage, das uns nicht nur anschaulich, sondern auch seelisch nahe gebracht wird. Der Dichter gibt in der dritten Strophe schon von der gegenwärtigen sinnlichen Erfassung völlig unabhängige Momente. Das führt uns auf den letzten Punkt.

Vorher nur noch eine kurze Anmerkung. Das Gedicht veranschaulicht trefflich das gegenseitige Verhältnis von Situation, unmittelbarem Objekt und persönlichem Objekt. Man beachte nur die Selbstdarstellung des Dichters einerseits, die Bilder von Mutter und Tochter anderseits, und jedes dieser Glieder gibt Heine in der entsprechenden Situation.

β) Der Mensch kann auch direkt seelisch erfaſst werden, das Mittel hierfür ist eben das Wort. Da wir aber die Natur des Mitmenschen als der unsrigen analog betrachten, so kommt ihm alles das, was uns am eigenen Ich wesentlich scheint, ebenfalls zu. Er betätigt sich somit fühlend, denkend und

wollend, das ist seine subjektive Seite, er faſst aber auch sinnlich auf und stellt vor, darin besteht seine objektive Richtung. Diesen seelischen Gehalt wird er dem Dichter nun durch das Wort übermitteln, so wirken auf diesen fremde Willensäuſserungen, Gefühle und Erkenntnisse ein, so erhält er anderseits Beschreibungen. Wie sich nun diese Einwirkung durch das Wort zu der rein sinnlichen Erfassung verhält, mag kurz angedeutet sein. Schon erwähnt wurde der Fall, wo der Mensch nur sinnliches Objekt ist. Die weitere Stufe wird eine Synthese darstellen: der Mensch wirkt durch Sinn und Wort ein. Der Dichter hat also von ihm neben den Äuſserungen noch eine sinnliche Vorstellung. Endlich ergibt sich als anderes Extrem: der Mensch wirkt nur durch das Wort. Diesen Fall mag das folgende Gedicht Heines veranschaulichen. „Neuer Frühling“ No. 34:

Der Brief, den du geschrieben,
Er macht mir gar nicht bang;
Du willst mich nicht mehr lieben,
Aber dein Brief ist lang.

Zwölf Seiten, eng und zierlich!
Ein kleines Manuskript!
Man schreibt nicht so ausführlich,
Wenn man den Abschied gibt.

Es soll damit nicht gesagt sein, daſs Heine überhaupt keine Vorstellung von der betreffenden Persönlichkeit besaſs. Diese tritt hier nur völlig zurück. Und diese Trennung von Wort und zugehörigem Objekt kann noch weiter gehen, indem das bloſse Wort ohne irgend welchen persönlichen Bezug auf den Dichter einwirken kann. Einen solchen Fall haben wir z. B. vor uns, wenn ein Büchertitel oder irgend eine unpersönliche Äuſserung auf den Dichter einwirkt. Der Urheber des Wortes verschwindet dann ganz, und nur das Wort allein ist das einwirkende Objekt. Ob dieses dann selbst Gegenstand des dichterischen Schaffens wird oder nur als Anregung der Phantasie von Wert ist, läſst sich nicht von allgemeinen Gesichtspunkten aus vorhersagen. Bestimmend ist hier vor allem die Natur des Künstlers selbst. So war für Gottfried Keller Justinus Kerners Klagelied auf die gute alte Zeit nur eine

Anregung, die seine eigene schöpferische Phantasie in Bewegung brachte.[1])

Blicken wir zurück, so ergibt sich, dafs die Stellung des Menschen als Objekt eine unendlich mannigfaltige sein kann. Die Reihe führt vom rein anschaulich, nur sinnlich aufgefafsten Menschen bis zum völlig von der Persönlichkeit losgelösten Wort. Allerdings finden sich diese Extreme weit seltener als die Mittelglieder, denn meistens wird der Mensch zugleich durch Sinne und Wort einwirken. Und selbst da, wo die Einwirkung durchs Wort nicht direkt nachweisbar ist, haben wir stillschweigend eine solche vorauszusetzen, denn alles Seelische setzt notwendig einen Austausch durch das Wort voraus. Der Dichter wird in den seltensten Fällen von ihm ausgehen, aber aus seiner ganzen Darstellung ergibt sich, dafs ein seelischer Bezug vorhanden ist. So beruhen auf dem Wort alle feineren Nuancen des Gefühls. Dadurch, dafs das Objekt sich äufsern kann, wird erst ein tiefes Verständnis und ein völliges Einleben in diesen Zustand möglich, was vor allem für die Rollendichtung unerläfsliche Vorbedingung ist.

Fassen wir kurz zusammen. Der subjektiven Seite des Dichters steht die objektive, dargestellt durch die Sinnlichkeit (und Phantasie) gegenüber. Diese gibt ihm einerseits rein sinnlich erfafste Gegenstände als Vorstellungen, anderseits, indem sie als blofses Mittel dient, Worte als direkt seelische Äufserungen des Menschen. Dieser wird mithin doppelt erfafst. Objekt und Subjekt aber lösen Gefühle aus, das Gefühl ist mithin der Mittelpunkt, in dem die verschiedenartigsten Einflüsse zusammenlaufen.

Welcher Art nun die Gefühle sind, die das Objekt auslöst, kann hier nur kurz berührt werden. Wir müssen dabei von vornherein die durch das Wort hervorgerufenen Gefühle von der Betrachtung ausschliefsen, da wir sie schon bei der Behandlung des Willens kurz erwähnten. Es handelt sich daher nur um die durch Vorstellungen verursachten Gefühle.

---

[1]) Ferner erinnere man sich daran — um ein Beispiel aus einer andern Dichtgattung zu erwähnen —, dafs eine Zeitungsnotiz Gottfried Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ angeregt hat. In anderem Zusammenhang bedarf dieser Punkt noch der Ausführung.

Ich stütze mich dabei auf Diltheys scharfsinnige Auseinandersetzungen.[1])

Das durch Vorstellungen hervorgerufene Gefühl ist keineswegs einfacher Natur. Es kann dies schon deshalb nicht sein, weil die Vorstellung geworden ist, und eben dieses Werden schon durch Gefühle begleitet war. Alle diese Gefühle aber werden in dem Augenblick, wo die Vorstellung reproduziert wird, ebenfalls als Begleiterscheinungen wieder auftreten und so den Charakter der ausgelösten Gefühlswirkung mitbestimmen. Zwei Momente kommen dabei als Vorstufen der Vorstellung in Betracht: Empfindung und Wahrnehmung; beide verursachen ihrerseits schon Gefühle. Das durch die Empfindung ausgelöste Gefühl ist, sofern es der physiologische Vorgang ohne jegliche Vermittelung von Vorstellungen direkt hervorruft, einfach Schmerz oder Lust. Wird dagegen der Empfindungsinhalt Gegenstand der Aufmerksamkeit, so wird das hervorgerufene Gefühl gegliedert und zwar auf zweifache Weise: 1. quantitativ: Es gibt Grade des Schmerzes und der Lust, 2. qualitativ: Jede Empfindung hat ihren eigenen Gefühlston. Da diese durch die Empfindung ausgelösten Gefühle selten isoliert betrachtet werden können, sondern meist schon Einflüsse von seiten der Wahrnehmungen stattfinden, so ist es schwer, an Beispielen die qualitative Verschiedenheit aufzuzeigen. Es sei, unter dem Vorbehalt, dafs es sich dabei keineswegs um reine Empfindungsgefühle handelt, etwa an die verschiedene Klangfarbe desselben Tones bei verschiedenen Instrumenten erinnert.

Der Empfindung folgt die Wahrnehmung. Sie enthält alle schon durch die Empfindung gewonnenen Gefühle in sich und bringt zu diesen neue hinzu. Diese neuen Gefühle entspringen aus der Beziehung in der die Wahrnehmung zu andern Wahrnehmungen steht, das Verhältnis der Sinnesinhalte zu einander bringt sie hervor. Nur zwei Gruppen seien erwähnt. Die Wahrnehmungen können koexistent, sie können aber auch sukzessiv sein. Zu den durch die Koexistenz ausgelösten Wahrnehmungsgefühlen gehört das Wohlgefallen an der Symmetrie, aus der Sukzession ergibt sich die Freude

[1]) Dilthey a. a. O. S. 365.

am Rhythmus. Aus der Koexistenz wie aus der Sukzession folgen die Gefühle der Harmonie und des Kontrastes. (So z. B. aus der Koexistenz bei den Farben, aus der Sukzession bei den Tönen.) Sehr fein weist Dilthey namentlich die Bedeutung des Rhythmus für unser ganzes Sein nach.

Empfindung und Wahrnehmung gehen auf in der Vorstellung. Die Gefühle, die aus der denkenden Verknüpfung der Vorstellungen folgen, wurden schon beim Erkennen erwähnt. Auf eine Betrachtung der durch den stofflichen Inhalt der Vorstellungen bestimmten Gefühlsnuancen kann hier, wo es sich nur um eine Feststellung der seelischen Momente des Dichters handelt, nicht eingegangen werden.

b) Die Zusammensetzung der einzelnen Elemente im innern Bild.

Wir haben die subjektiven und objektiven Faktoren, die als Bestandteile eines inneren Bildes in Betracht kommen können, dargestellt; es ist nunmehr zu zeigen, in welcher Weise sie ein inneres Bild zusammensetzen. Vergegenwärtigt man sich dabei, wie vielgestaltig und verschiedenartig die Gedichte sind, so ergibt sich schon von hier aus die Tatsache, dafs jede psychische Einheit eine komplizierte Mischung darstellt. Kein einziges Gedicht ist der blofse Ausdruck des vom Willen oder Erkennen aus bestimmten Gefühls, keines auch eine blofse durchgefühlte Darstellung des Objekts, im Gegenteil, objektive und subjektive Momente gehen oft in seltsamer Verschlingung durcheinander. Wir müssen deshalb versuchen, rein schematisch einfache Fälle herauszulösen. Dabei sind drei Gesichtspunkte von Bedeutung: 1. die Art des Objekts, 2. die Reaktion des Subjekts und 3. der Grad der Erregung des Subjekts.

Das Objekt kann Situation, unmittelbares oder persönliches Objekt sein. Affiziert es nur das Gefühl, so erhalten wir eine reine durchgefühlte Darstellung des Objekts: der Dichter gibt eine anschauliche Vergegenständlichung. Das Objekt kann aber auch Erkennen und Wollen anregen und erst mittelbar durch diese das Gefühl. Hierbei ist nun der Grad der subjektiven Gegenwirkung vor allem mafsgebend. Je nachdem der Dichter durch das Objekt im Innersten ergriffen oder nur mäfsig erregt wird, gestaltet sich das Ver-

hältnis von Subjekt und Objekt im Gedicht. Im ersten Falle wird der Dichter das Objekt nur mehr oder minder andeuten und das Schwergewicht vor allem auf den direkten Ausdruck seines persönlichen Gefühles legen, das Objekt ist dann sozusagen nur eine Anregung. Im zweiten Falle wird das Objekt dominieren, ja der Dichter kann völlig zurücktreten. Es gibt mithin, wenn wir theoretisch die reine unbeeinflufste Abspiegelung der Welt als reines Objekt, und anderseits die völlig spontane Gegenwirkung des Ichs, ohne irgend welchen Anklang an ein Objekt — wobei wir vorläufig von der Art der subjektiven Gegenwirkung vollständig absehen — als die äufsersten Grenzen feststellen, innerhalb dieser Extreme eine unbegrenzte Stufenreihe. Von einem intensiven Eindruck des Objekts und einer nur geringen Reaktion des Subjekts geht die Reihe bis zur überquellenden Selbsttätigkeit des Subjekts mit schwacher Andeutung des Objekts. Je nach dem Verhältnis nun, in dem Subjekt und Objekt zu einander stehen, verändert sich der Charakter der psychischen Einheit, des inneren Bildes. Greifen wir das einfache Verhältnis von Situation und Subjekt heraus und betrachten wir, inwiefern sich die Stellung der beiden Glieder verändern kann. Wir achten dabei nur auf dieses Verhältnis und lassen das unmittelbare Objekt, sofern es in dem ausgewählten inneren Bilde vorkommt, wie auch die spezifische Beschaffenheit des Subjekts ganz aufser Acht. Es sind nun folgende Fälle bezeichnend, die aus einer lückenlosen Reihe herausgegriffen werden, die vom reinen Ich bis zur reinen Situation führt:

1. Das Subjekt ist tief erregt: es ignoriert die Aufsenwelt vollkommen, sie ist nur indirekt erschliefsbar. Vergl. Goethe, „Wanderers Nachtlied“:

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süfser Friede,
Komm, ach komm, in meine Brust!

2. Das Subjekt ist tief seelisch erregt. Allein mitten im dumpfen Drängen findet sich ein lichter Augenblick, der die

Situation ganz beiläufig zeigt. Vergl. Goethe, „Nur wer die Sehnsucht kennt“, Zeile 3—6:

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weifs, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh' ich ans Firmament
Nach jener Seite.
Ach! der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weifs, was ich leide!

3. Die Erregung des Subjekts ist abgeschwächt: Objekt und Subjekt wechseln ab. In der dichterischen Seele schwankt der Objektivierungsdrang zwischen Aufsen- und Innenwelt, rein seelische Momente folgen auf anschauliche. Der Dichter deutet die Situation an, gibt dann subjektive Erregung, kehrt wieder zur Situation zurück u. s. f. Das typische Beispiel ist Goethes „An den Mond“:

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick.

Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud und Schmerz
In der Einsamkeit.

Fliefse, fliefse, lieber Flufs!
Nimmer werd' ich froh;
So verrauschte Scherz und Kufs
Und die Treue so.

Ich besafs es doch einmal,
Was so köstlich ist!
Dafs man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergifst!

Rausche, Flufs, das Tal entlang,
Ohne Rast und Ruh,
Rausche, flüstre meinem Sang
Melodien zu.

Wenn du in der Winternacht
Wütend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst.

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Hafs verschliefst,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem geniefst,

Was von Menschen nicht gewufst,
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt durch die Nacht.

Diese Stufe ist gleichsam die Gleichgewichtslage zwischen Situation und Subjekt.

4. Beim Dichter waltet ein ruhiger, harmonischer Seelenzustand vor. Die Situation überwiegt. Sie wird ausführlich dargestellt; vergl. Heine „Heimkehr“ Nr. 16:

Am fernen Horizonte
Erscheint wie ein Nebelbild,
Die Stadt mit ihren Türmen
In Abenddämmrung gehüllt.

Ein feuchter Windzug kräuselt
Die graue Wasserbahn;
Mit traurigem Takte rudert
Der Schiffer in meinem Kahn.

Die Sonne hebt sich noch einmal
Leuchtend vom Boden empor,
Und zeigt mir jene Stelle,
Wo ich das Liebste verlor.

5. Das Seelische ist ganz zurückgedrängt. Das Objekt herrscht völlig. Es gehören hierhin alle reinen Naturbilder. Vergl. Droste-Hülshoff, „Das Schilf“, Nr. 2 aus dem Zyklus „Der Weiher“:

Stille, er schläft! stille, stille!
Libelle, reg' die Schwingen sacht,
Dafs nicht das Goldgewebe schrille,
Und, Ufergrün, hab' gute Wacht,

Kein Kieselchen lafs niederfallen.
Er schläft auf seinem Wolkenflaum
Und über ihn läfst säuselnd wallen
Das Laubgewölb' der alte Baum;
Hoch oben, wo die Sonne glüht,
Wieget der Vogel seine Flügel,
Und wie ein schlüpfend Fischlein zieht
Sein Schatten durch des Teiches Spiegel.
Stille, stille! er hat sich geregt,
Ein fallend Reis hat ihn bewegt,
Das grad zum Nest der Hänfling trug:
Su, Su! Breit', Ast, dein grünes Tuch —
Su, Su! nun schläft er fest genug.

Diese fünf Beispiele zeigen auf prägnante Weise, wie sehr die Stellung von Situation und Subjekt wechseln kann. Sie stellen aber keineswegs etwa besonders geartete Fälle dar, denen sich alle andern Verhältnisse unterordnen müfsten. Sie sind nichts als willkürlich aus der unendlichen Mannigfaltigkeit herausgegriffene Beispiele, zwischen denen sich eine Unzahl von Übergängen findet, die ganz das gleiche Recht auf Hervorhebung hätten. Ich möchte mit dieser Bemerkung dem Mifsverständnis vorbeugen, dafs es sich um durchgreifende Unterschiede handle. Feststehend sind nur die theoretisch bestimmten Extreme: Reines Subjekt — reine Situation, alle Zwischenstufen sind durchaus gleichwertig.

Es sei noch auf die Stellung von Subjekt und unmittelbarem Objekt ein Blick geworfen. Wir wählen zu diesem Zwecke ein Willenserlebnis und betrachten die Skala der Liebeslyrik, die von der leidenschaftlichen Erregung des Dichters bis zur objektiven Darstellung der Geliebten gehen kann. Dabei kann das unmittelbare Objekt in einer Situation gegeben sein oder nicht, es hängt dies namentlich vom Grad der Erregung des Dichters ab. Immerhin sei festgestellt, dafs die Situation durchaus nicht nötig ist. Ich gebe nur drei willkürlich herausgegriffene Fälle, die den Gang vom Subjekt zum überwiegenden Objekt zeigen sollen.

1. Der Dichter ist leidenschaftlich erregt: Das unmittelbare Objekt, in unserem Falle also die Geliebte, ist nur angedeutet: Keine Situation. Vergl. Lenau, „An *** “:

Ach wärst du mein, es wär' ein schönes Leben!
So aber ist's Entsagen nur und Trauern,
Nur ein verlornes Grollen und Bedauern;
Ich kann es meinem Schicksal nicht vergeben.

Undank tut wohl und jedes Leid der Erde;
Ja! meine Freund' in Särgen, Leich' an Leiche,
Sind ein gelinder Gram, wenn ich's vergleiche
Dem Schmerz, dafs ich dich nie besitzen werde.

2. Die Erregung des Dichters ist schwächer und gestattet ein unterbrochenes Beachten des Objekts: Die Situation ist angedeutet; vergl. Hölderlin: „Abbitte“.

Heilig Wesen! Gestört hab' ich die goldene
Götterruhe dir oft, und der geheimeren,
Tieferen Schmerzen des Lebens
Hast du manche gelernt von mir.

O vergifs es, vergieb! Gleich dem Gewölke dort
Vor dem friedlichen Mond, geh' ich dahin, und du
Ruhst und glänzest in deiner
Schöne wieder, du süfses Licht!

3. Im Dichter waltet eine ruhige Stimmung vor. Das Objekt herrscht. Die Situation ist deutlich. Goethe, „Jägers Abendlied“.

Im Felde schleich ich still und wild,
Gespannt mein Feuerrohr,
Da schwebt so licht dein liebes Bild,
Dein süfses Bild mir vor.

Du wandelst jetzt wohl still und mild
Durch Feld und liebes Tal,
Und, ach, mein schnell verrauschend Bild,
Stellt sich dir's nicht einmal?

Des Menschen, der die Welt durchstreift
Voll Unmut und Verdrufs,
Nach Osten und nach Westen schweift,
Weil er dich lassen mufs.

Mir ist es, denk ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn;
Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weifs nicht, wie mir geschehn.

Wir haben damit die Beschaffenheit des inneren Bildes nach einigen Hauptrichtungen hin betrachtet. In Wirklichkeit ist es ein weit zusammengesetzteres Gebilde, indem sowohl Subjekt als Objekt, wie schon früher gezeigt wurde, ebenfalls wieder gegliedert werden können. Und zu diesen Momenten treten dann — was in der Folge noch zu erörtern ist — weitere hinzu, die ebenfalls eigenartige Züge beitragen.

Es sei das bisherige Ergebnis kurz zusammengefafst. Ausgangspunkt der Betrachtung war das innere Bild, es galt die Elemente aufzuzeigen, aus denen eine solche psychische Einheit bestehen kann. Als unerläfsliche Grundbedingung für die poetische Gestaltung ergab sich das Gefühl, es wird bestimmt einerseits direkt von den Vorstellungen aus — wir nannten diese Objekt —, anderseits von Erkennen und Wollen aus, welch beide Kräfte als Subjekt bezeichnet wurden. Auf den Zusammenhang des inneren Bildes mit dem Erlebnis wurde keinerlei Rücksicht genommen, weshalb nur von Vorstellungen schlechthin, nicht aber von einzelnen Arten gesprochen werden konnte. Hier ist nun der Punkt, von dem die weitere Betrachtung auszugehen hat. Es müssen die Quellen aufgezeigt werden, aus denen die das Gefühl mittelbar und unmittelbar bestimmenden Vorstellungen stammen.

Bevor wir aber zu dieser Aufgabe übergehen, ist festzustellen, inwiefern die obigen Auseinandersetzungen für eine Einteilung der Lyrik von Wert sein können. Zwei grofse Tendenzen lassen sich namhaft machen: Objekt und Subjekt können jedes für sich im inneren Bilde dominieren. Je nachdem das erste oder zweite vorherrscht, kann von objektiver oder subjektiver Lyrik gesprochen werden. Die objektive Lyrik kann näher als Situationslyrik (Naturlyrik) und Objektslyrik bezeichnet werden: sie wird um so reiner sein, je mehr das Objekt nur auf das Gefühl wirkt und je weniger es Denken und Wollen affiziert. Die subjektive Lyrik gliedert sich in eine Lyrik des Wollens und eine Lyrik des Erkennens, worunter vor allem das intuitive Erkennen verstanden sei. Sie ist um so reiner, je stärker die seelische Reaktion ist. Die wenigen Fälle, wo das persönliche Objekt dominiert, mögen der Objektslyrik zugeteilt sein. Bemerkt sei noch, dafs es sich bei dieser Einteilung nicht etwa um

scharfe Grenzen, sondern nur um ein Überwiegen des einen Faktors über den anderen handelt, weshalb namentlich diejenigen Gedichte, die eine Gleichgewichtslage vorstellen, je nach ihrer Auffassung verschieden eingeordnet werden können.

3. Bestimmungsmomente des inneren Bildes.

a) Gelegenheit, Erinnerung, Phantasie.

Jedem Erlebnis, das intensiv nachwirkt, entspricht eine psychische Einheit, ein inneres Bild. Dieses führt durchaus ein eigenes Dasein, es ist völlig vom empirischen Zusammenhang losgelöst. Entstanden ist es durch Einwirkung der Vorstellungen auf das Gefühl, sei es unmittelbar, sei es mittelbar durch Vermittlung von Denken und Wollen. Es mufs deshalb das Wesen der Vorstellung noch näher ins Auge gefafst werden, da sie den Anstofs zur Bildung der psychischen Einheit gibt. Welcher Art können nun die einwirkenden Vorstellungen sein? Fassen wir kurz ihre Entstehung aus dem Erlebnis zusammen:

1. Die Vorstellungen können die Folge sinnlicher Wahrnehmungen sein: in diesem Falle haben wir ein wirkliches Erlebnis als Grundlage des inneren Bildes.

2. Die Vorstellungen können aber auch durch die schöpferische Phantasie geschaffen sein: Ursache des inneren Bildes ist dann ein Phantasieerlebnis.

Mit dieser Gliederung ist aber noch keineswegs eine befriedigende Einteilung erzielt. Um eine solche möglich zu machen, müssen einige Resultate des Abschnittes „Produktive Stimmung“ vorausgenommen werden.

Das innere Bild ist, wie schon bemerkt, der Ausgangspunkt des dichterischen Gestaltungsprozesses. Allein dieses innere Bild kann zur produktiven Stimmung zwei ganz verschiedene Stellungen einnehmen:

1. Der Dichter kann nämlich in produktiver Stimmung *erleben*; in diesem Falle wird das innere Bild *unmittelbar* Gegenstand des künstlerischen Schaffens sein: wir werden von *Gelegenheitsdichtung* reden.

2. Der Dichter kann aber auch beim Erlebnis nicht in produktiver Stimmung sein. Das innere Bild ruht in diesem Falle im Gedächtnis, um gelegentlich nach längerem oder kürzerem Zeitraum durch irgend eine Assoziation in produktiver Stimmung reproduziert zu werden, und von hier aus dann Gestaltung zu erfahren: Erinnerungsdichtung.

Diese zeitliche Gliederung hat vor allem für die auf wirklichen Erlebnissen beruhende Lyrik Wert. Dagegen ist es beim Phantasieerlebnis ziemlich nebensächlich, ob der Dichter aus der Gelegenheit oder der Erinnerung heraus dichtet. Wir dürfen deshalb den Gebrauch der Begriffe Gelegenheit und Erinnerung rein auf das wirkliche Erlebnis beschränken. Es ergeben sich somit als weitere Gruppen der Lyrik: Gelegenheitslyrik, Erinnerungslyrik und Phantasielyrik, über deren Stellung zu der objektiven und subjektiven Lyrik noch zu reden ist. Vorerst sei noch kurz auf die hier aufgestellten Arten lyrischer Dichtungen eingegangen.

Unter dem Begriff Gelegenheitsdichtung darf keineswegs etwa die rasch produzierte Dichtung verstanden werden. Es wird an seinem Orte noch dieser Unterschied zu behandeln sein, hier sei nur darauf hingewiesen, dafs mafsgebend für die Zuteilung nicht der zwischen dem Erlebnis und dem fertigen Gedicht liegende kleinere oder gröfsere Zeitraum ist, sondern einzig und allein der Umstand, ob der Dichter in produktiver Stimmung erlebte oder nicht. Erlebt er in produktiver Stimmung, so liegt Gelegenheitslyrik vor, mag nun der Dichter, wie Goethe, noch unter der unmittelbaren Nachwirkung des Zustandes schon das Gedicht dem Abschlufs zuführen, oder mag er, wie Keller, erst in langsamer und oft unterbrochener Gestaltung den Zustand objektivieren. In beiden Fällen ist dem Dichter der Zustand noch völlig gegenwärtig, er dichtet gleichsam aus ihm heraus — man vergleiche etwa Goethes „Jägers Abendlied“ und Kellers „Der Nachtschwärmer“ — während bei der Erinnerungsdichtung der Künstler den Zustand als einen hinter ihm liegenden, überwundenen, behandelt, und ihm bewufst als Betrachter gegenübersteht. Ist die Gelegenheitslyrik ein sich Befreien vom Zwange eines Zustandes, ein Überwinden desselben durch die

dichterische Behandlung, so ist die Erinnerungsdichtung weit mehr beschaulich, eine Darstellung vom Standpunkt der stillen Entsagung aus. Daſs auch die Erinnerungsdichtung rasch oder langsam reifen kann, sei nur nebenbei bemerkt.

Nun finden sich aber in Wirklichkeit Gelegenheit und Erinnerung nicht immer reinlich getrennt, erlebt doch der Dichter seine Zustände als innerlich ungemein reiche Persönlichkeit. Er hat schon manche ähnliche Zustände erlebt, hunderte von Fäden liegen in jedem Moment des Erlebens im Gedächtnis bereit, die er nur anzuknüpfen braucht. So ist es möglich, daſs selbst da, wo Gelegenheitsdichtung sich findet, Erinnerungselemente sich leicht einmischen, eben weil die dichterische Persönlichkeit in ihrer Totalität erlebt, und nicht nur isoliert auf das gerade Einwirkende reagiert. Die Erinnerung wird um so mehr auch in die Gelegenheit eintreten, je gelinder die Einwirkung des Objekts ist, und je langsamer der Dichter produziert, während starke Eindrücke oder rasche Gestaltung eher das Gedächtnis zurückzuhalten vermögen. So ist Goethes Lied „An den Mond" in beiden Redaktionen echte Gelegenheitsdichtung. Aber die erste Fassung, entstanden im Januar und Februar 1778, enthält mit Ausnahme von Strophe 4, Vers 3 und 4 kein Erinnerungsmoment, in der zweiten Fassung dagegen tritt die Erinnerung weit stärker auf: zur Gegenwart gesellt sich, als fast gleichberechtigt, die Vergangenheit, und so ergibt sich die wundersame Mischung von Gelegenheit und Erinnerung, welche uns die endgültige Gestalt des Gedichtes bietet. Daraus folgt, daſs die Bezeichnungen Erinnerungsdichtung und Gelegenheitsdichtung nur überwiegende Tendenzen bezeichnen, ferner, daſs die Gelegenheitsdichtung selten frei ist von Gedächtnismomenten, die Erinnerungsdichtung anderseits nicht selten vom gegenwärtigen Zustand ausgeht. Verursacht sind diese Übergänge durch den Reichtum des Dichters an Erfahrung, wie durch seine synthetische Befähigung.

Endlich ist noch die Phantasiedichtung ins Auge zu fassen. Wir nähern uns dabei dem Mittelpunkt der künstlerischen Persönlichkeit, denn die Phantasie ist vor allem die den Dichter auszeichnende Macht.

Nicht alle Erlebnisse, so sagten wir am Anfange unserer Betrachtung, lösen innere Bilder aus, die meisten werden im Gegenteil nur einzeln in ihren Bestandteilen aufbewahrt, indem der Dichter bald hier, bald dort sich Einzelzüge einprägt. Da aber auch diese Erlebnisse das spontane Ich anregen, so besitzt der Künstler einen verborgenen Schatz seelischer Erfahrungen, die nur der Verwendung harren, um lebendig zu wirken. Diese einzelnen Erfahrungen sind nun das Material der Phantasie, sie sind die Bausteine, aus denen sie ihre Gebäude aufrichtet. So ergibt sich, dafs wohl das Erlebnis als ganzes ein unwirkliches, ein Phantasieerlebnis ist, während es im einzelnen aus lauter selbsterlebten Momenten bestehen kann. Ja, man wird sagen können, dafs das Phantasieerlebnis um so intensiver und überzeugender wirken wird, je mehr persönliche Erfahrung in ihm steckt.

Dabei mufs man sich aber hüten, den Kreis der künstlerischen Erfahrungen eines Dichters so eng zu fassen, wie den eines gewöhnlichen Menschen. Der Künstler erlebt viel mehr, als man ahnt, die geringfügigste Tatsache kann für ihn von ausschlaggebender Bedeutung sein. Und noch mehr: der Künstler erlebt viel eindringlicher. Er versteht es, den Gehalt eines Erlebnisses voll auszukosten, die Wirklichkeit allseitig zu erfassen. Alles, was er irgendwie in sich aufgenommen hat, sei es wirklich Selbsterlebtes, oder sei es von andern Erlebtes, was er durch Wort oder Schrift übermittelt bekam, durchdringt er mit seinem Gefühl und macht es sich so zum eigenen Besitz. Dabei kommt ihm seine Fähigkeit des Mitempfindens überall zugute, denn sie allein ermöglicht es ihm, die Leiden und Freuden anderer sich zu eigen zu machen, ja, was später noch näher dargestellt werden soll, sein Ich völlig aufzugeben und mit wunderbarer Anpassungsfähigkeit sich in einen andern Menschen hineinzuversetzen. Goethe hatte diese unerklärliche Empfänglichkeit für alle möglichen Eindrücke, diese geheimnisvolle Gabe, alles zu erleben und zu durchfühlen, welcher Art es auch sei, im Auge, als er zu Eckermann [1]) von der künstlerischen Antizipation der Welt sprach. Er trifft mit diesem Ausdruck, den man keineswegs etwa so auffassen darf, als ob der Künstler

[1]) Gespräch vom 26. Februar 1824.

überhaupt keiner Empirie bedürfe, den Kern der Sache, indem er eben die spezifische Veranlagung, das Genie, das allein eine solche Durchdringung möglich macht, als unerläſsliche Vorbedingung hinstellt. Eckermann berichtet: „So hatte er mir vor einiger Zeit gesagt, daſs dem echten Dichter die Kenntnis der Welt angeboren sei, und daſs er zu ihrer Darstellung keineswegs vieler Erfahrung und einer groſsen Empirie bedürfe. „Ich schrieb meinen Götz von Berlichingen“, sagte er, „als junger Mensch von zweiundzwanzig und erstaunte zehn Jahre später über die Wahrheit meiner Darstellung. Erlebt und gesehen hatte ich bekanntlich dergleichen nicht, und ich muſste also die Kenntnis mannigfaltiger menschlicher Zustände durch Antizipation besitzen.“ Wohl hat Goethe recht, wenn er meint, er habe die Zeit und die Schicksale Götzens nicht miterlebt, aber er besaſs doch eine Menge Einzelzüge, die ihm in ihrer Gesamtheit das Zeitalter der Reformation, wie die ihm vorangehenden Jahrhunderte wohl veranschaulichen konnten. Ich erinnere nur an seine juristischen und staatsrechtlichen Studien, seine alchimistischen Experimente, seine Verehrung der Gotik Erwins von Steinbach, seine Jugendzeit in dem altertümlichen Frankfurt, alles Momente, die ihm frühzeitig das Leben und die Anschauungen der alten Zeit nahe brachten. Die Denkwürdigkeiten des wackeren Ritters bildeten nun den Kern, an den sich alle andern verwandten Züge willig anschlossen. Aber darin besteht eben das Schöpferische, daſs alle diese Erlebnisse und Einflüsse bei dieser einen Gestalt lebendig wurden und sich willig als Stoff darboten. Und gerade der Götz beweist, wie genau und allseitig Goethe schon als Knabe und Jüngling aufgefaſst und erfahren hat. Noch ausführlicher spricht sich Mörike[1]) über die künstlerische Antizipation und die Tätigkeit der schöpferischen Phantasie aus. Ich gebe die Hauptstellen seiner Äuſserungen im Wortlaut wieder: ..... „Daſs ein universeller Schriftsteller, oder auch nur ein poetischer Weltbürger, wenn er zwischen London und einem schwäbischen Dorfe zu wählen hätte, das erstere vorzöge, versteht sich, ob aber eine Sekretär- oder Bibliothekarstelle bei einem Fürsten von Taxis unserer (Mörikes und

[1]) Karl Fischer, Eduard Mörike S. 91.

Mährlens) etwaigen Produktivität einen höhern Schwung gäbe, als der Gesichtskreis einer württembergischen Pfarrei, ist sehr zu bezweifeln. Ich will, wenn ich einer Luftveränderung für meine Gehirnkammer bedarf, aus einer kleinen Reise nach einer ansehnlichen Stadt mehr ziehen, und meine poetische Musterkarte stärker bereichern, als der verwöhnte Städter, der mitten auf dem Tummelplatz des gestalt- und farbenreichsten Lebens wohnt; — eben die Seltenheit pikanter Erscheinungen schärft den Blick, der sie zu ergreifen und zu steigern hat. Wenige, aber starke Eindrücke von aufsen, — ihre Verarbeitung mufs im ruhigen, bescheidenen Winkel geschehen; auf dem ruhigen Hintergrunde wird sich ihr Kolorit erhöhen, und die Hauptsache mufs doch aus der Tiefe des eigenen Wesens kommen; was man von aufsen empfängt, mufs teils blofse Anregung sein, teils sind es einzelne abgerissene Charakterlinien, zerstreute Züge etc... Wer bis in sein 26. Jahr in mannigfaltige Berührung mit gewöhnlichen und ungewöhnlichen Menschen kam und so ziemlich alle oberflächlichen und tieferliegenden Richtungen des Lebens kennt, — der soll im übrigen, um die Welt darzustellen, getrost aus dem Brunnen eigener Phantasie schöpfen und sich auf sein Augenmafs verlassen, was die Korrektheit der Zeichnung betrifft. Überhaupt lebe ich der festen Überzeugung, bei einem Schriftsteller, der auch nur etwas mehr ist, als z. B. Wilhelm Hauff, (was ohne Rücksicht auf uns gesagt) verhält sich die Notwendigkeit äufserer Anregung (und lebender Stoff des Tages) zur Bedingung des eigenen Ideenfonds wie 4 zu 80.“ Man sieht, aus dieser Äufserung spricht der sich seiner Sonderstellung bewufste Künstler, der nicht nur auf empirische Einwirkungen mechanisch reagiert, sondern, gestützt auf seinen mächtigen Erfahrungsreichtum, sich schöpferisch betätigt. Diese ungemeine Feinfühligkeit der Aufsenwelt gegenüber, dieses fast ununterbrochene Erobern der Welt, ist ein wesentlicher Charakterzug jedes Dichters.

Allein zu dieser Empfindlichkeit gesellt sich noch ein weiteres. Der Künstler besitzt nicht nur die Fähigkeit des Schauens, sondern er schaut auch auf andere Weise. Dadurch, dafs er über klare Erinnerungsbilder verfügt, und eine Unsumme von Erlebnismomenten treu aufbewahrt, wird die betrachtete

Wirklichkeit durch den Einflufs dieses Gedächtnisbesitzes sofort zur gegliederten, schon da beginnt eine Art primitiver Formung. Das innere Bild, als eine Summe solcher Erfahrungsmomente, ist deshalb von dem Erlebnis selbst durchaus verschieden, ein Umstand, der für unsere ganze Betrachtung wegleitend war. So zeigt sich hier von neuem, wie sich Aufsen- und Innenwelt fortwährend bedingen, ebenso auch, wie geringfügig im Verhältnis zur Spontaneität des Künstlers die Leistung des Objektes ist.

Diese so mannigfaltig beschaffenen Elemente bilden mithin das Material der Phantasie; aus ihnen schafft sie ihre Objekte, die dann ihrerseits ganz gleich wie reale Objekte auf das spontane Ich einwirken. Auch hier entsteht ein Gedächtnisbild, ein innerer Komplex, der ganz gleich wie der durch die Empirie verursachte zu betrachten ist. Dabei ist die Anregung durchaus nebensächlich, indem sie völlig hinter dem von der Phantasie Geschaffenen zurücktritt. Sie kann irgend ein Eindruck der Aufsenwelt sein oder selbst schon innerlichen Vorgängen entspringen.

Die Objekte der Phantasie, so sagten wir, wirken ganz analog den realen Objekten. Wir können auch hier Situation, unmittelbares Objekt und persönliches Objekt unterscheiden, und deren Einwirkung entspricht anderseits als Reaktion der Dichter subjektiv als fühlend, denkend und wollend. Ebenso kann auch ein Mensch das unmittelbare Objekt sein und auf die oben angegebene Weise auf den Künstler einwirken.[1]) Da wir in den vorangegangenen Auseinandersetzungen die verschiedenartigen Stellungen des Ichs zum Objekt weitläufig erörtert haben, so dürften einige Beispiele genügen, die ganz parallel verlaufende Reihe Ich und Phantasieobjekt zu erläutern. So schafft z. B. Gottfried Keller Situationen mit Hilfe der Phantasie. Er, der nie in Italien war, entwirft im Gedichte „Lacrimae Christi“ ein Landschaftsbild aus dem Golfe von Neapel. So schafft sich Eichendorff im Gedichte „Geistesgrufs“ eine unheimliche Rittergestalt als Objekt, so stellt sich endlich Heine in einigen seiner Traumbilder in einer phantastischen Stellung selbst dar, und je

---

[1]) Vergl. oben S. 28.

nach der Art des Objekts und der Verfassung des Dichters erhalten wir reine oder vom Denken und Wollen aus bestimmte Gefühle. Namentlich Heine und Uhland[1]) bieten für die auf Phantasieerlebnissen beruhende Lyrik eine Menge Beispiele, gehen doch ihre Liebeslieder durchaus nicht alle auf wirkliche Erlebnisse zurück. Mit Recht bemerkt Lenau:[2]) „Die Phantasie hat nicht nur die Fähigkeit einzelne Bilder, einzelne Gestalten zu geben; sie kann auch solche Macht haben, daſs sie in gewissen Momenten Stimmungen in einen gieſst; und in solchen Momenten kann selbst ein Mensch von sonst weniger Charakter auch sehr gesinnungsvolle Gedichte machen, die uns zur Bewunderung hinreiſsen. Aus diesem Gesichtspunkt muſs auch Heine betrachtet werden. Man faſst ihn nicht so auf, und doch ist's das allein Richtige. In ihm steckt ein groſser Dichter, vielleicht der gröſste Lyriker." Lenaus Aussage beweist, wie intensiv Phantasieerlebnisse zu wirken vermögen: der gewaltigen Steigerung der Phantasievorstellung, die geradezu als Halluzination wirken kann, entspricht im Subjekt eine ebenso intensive Gegenwirkung. So ist es oft ungemein schwer, ja unmöglich, zu sagen, ob das Erlebnis, das dem Gedichte zu Grunde liegt, ein wirkliches war oder nicht. Nur dort wird die Bezeichnung Phantasieerlebnis von vornherein anwendbar sein, wo der Dichter in der Wirklichkeit unmögliche Dinge darstellt. In allen anderen Fällen kann erst eine genauere Betrachtung der schöpferischen Eigenart des Künstlers Klarheit schaffen.

Es ist aber endlich auch hier wieder nachdrücklich zu betonen, daſs es sich in Wirklichkeit keineswegs immer um genau abgegrenzte Fälle handelt. Wie Gelegenheit und Erinnerung einander willkürlich ablösen, so kann auch die Phantasie sich mit der einen oder anderen vermischen, ja es können alle drei Momente in dem gleichen Gedicht vorhanden sein. Man betrachte etwa das Gedicht „Via mala" von Gottfried Keller:

---

[1]) Höchst lehrreich ist in dieser Beziehung Uhlands Tagebuch 1810—1820, ed. J. Hartmann, Stuttgart 1898.

[2]) Niendorf, Lenau in Schwaben S. 222.

Wie einst die Tochter Pharaos
Im grünen Schilf des Niles ging,
Deſs Auge hell, verwundrungsgroſs
An ihren dunkeln Augen hing;
Wie sie ihr Haupt, das goldumreifte,
Sehnsüchtig leicht flutüber bog,
Um ihren Fuſs das Wasser schweifte
Und silberne Ringe zog:

So seh' ich dich, du träum'risch Kind,
Am abendlichen Rheine steh'n,
Wo seine schönsten Borde sind
Und seine grünsten Wellen geh'n.
Schwarz sind dein Aug' und deine Haare
Und deine Magd, die Sonne, flicht
Darüber eine wunderbare
Krone von Abendlicht.

Ich aber wandle im Gestein
Und wolkenhoch auf schmalem Steg,
Im Abgrund schäumt der weiſse Rhein
Und via mala heiſst mein Weg!
Dir gilt das Tosen in den Klüften,
Nach dir schreit dieses Tannenweh'n,
Bis hoch aus kalten Eiseslüften
Die Wasser jenseits niedergeh'n.

Strophe 1 zeigt ein Phantasieerlebnis mit ungemeiner Lebhaftigkeit, Strophe 2 gibt ein Erinnerungsbild, das uns die Anna des „Grünen Heinrich“ vor die Augen zaubert, und die letzte Strophe endlich stellt die Gelegenheit, die gegenwärtige Stellung des Dichters dar, wobei allerdings mit dieser Zeitangabe nicht etwa der Moment der Produktion selbst gegeben ist. In anderen Gedichten wiederum kann die Situation der Phantasie entstammen, das unmittelbare Objekt hingegen real sein, und so ergibt sich ein unbegrenztes Feld verschiedenartigster Möglichkeiten, die bald nur als spielerischer Schein, bald auch mit dem ganzen Gewicht der Wirklichkeit auftreten. Und wie über die Erfahrungsmomente, so verfügt die Phantasie auch über die Zeit mit freier Hand. Sie kann ihre Gebilde in die Vergangenheit verlegen und dem Dichter Erlebnisse vortäuschen, die er nie erlebt, — wir erhalten so etwas ähnliches, wie die Lügenmärchen der Kinder, die nicht minder wahr sind als die Gebilde des Dichters —, sie kann den

gegenwärtigen Moment ausfüllen, man denke etwa an Heines Nordseebild „Die Götter Griechenlands“, wo der Dichter die Götter des alten Hellas am Himmel dahinziehen sieht, sie kann endlich auch die Zukunft darstellen und etwa ein fernes Leid oder Glück mit greifbarer Realität dem Dichter vor das innere Auge bringen. Alle diese Fälle sind zu einleuchtend, als daſs es zu ihrem Verständnis noch genauerer Beispiele bedürfte.

b) Ich und Rolle.

Wir haben damit den Kreis des im strengsten Sinne Lyrischen umschrieben und die Art des vom Dichter selbst Erlebten nach allen Richtungen hin zu bezeichnen versucht. In allen Fällen des vorangegangenen Abschnittes gingen wir von der Voraussetzung aus, daſs der Dichter selbst der Erlebende sei, daſs er eigene Zustände schildere oder wenigstens fremde von seinem Standpunkte aus auffasse. Überall war die Persönlichkeit des Dichters direkt beteiligt. Nun ist aber damit das Gebiet der Lyrik als Zustandsdichtung noch keineswegs vollständig begrenzt, denn wir haben bis jetzt eine ganze groſse Klasse lyrischer Dichtungen, nämlich alle jene, die aus einer Rolle herausgedichtet werden, auſser Acht gelassen. Ihnen müssen wir uns nunmehr zuwenden.

Es wurde schon in anderem Zusammenhang[1]) darauf hingewiesen, daſs sich eine ununterbrochene Reihe von Dichtungen denken läſst, die von dem unmittelbar subjektiven Ausdruck, ohne jeden Bezug auf die Situation, bis zum Naturbild führt, das nur objektiv zu wirken sucht. Ferner wurde gezeigt,[2]) daſs der Mensch sich ebenfalls als Glied in die Situation einordnen läſst, sofern er nur anschaulich erfaſst wird. Er kann sich aber auch als unmittelbares Objekt aus der Situation herausheben, und sich sowohl vorstellend, als auch fühlend, denkend und wollend äuſsern. Und damit sind wir zum entscheidenden Punkte gelangt. Der Dichter hat nämlich die Fähigkeit, sich seines Ichs zu entäuſsern, sein Selbst aufzugeben und sich völlig an die Stelle des Objektes zu versetzen. Er wird dann dieser und jener Mensch, ein anderes Ich, und steht als solches in einem ihm als Persönlichkeit oft

[1]) Vergl. oben S. 34. [2]) Vergl. oben S. 28.

durchaus fremden Milieu drin. Und hier äufsert sich erst seine Genialität, die Macht seiner Phantasie. Je gröfser er nämlich ist, desto mehr gibt er seine individuellen Züge auf, desto mehr spricht er rein als diese oder jene Person. Indem er es versteht, sein Ich völlig zurücktreten zu lassen, wird er vollständig durch das in ihm lebende anschauliche Bild der fremden Gestalt bestimmt. Er wird gleichsam ganz auf das fremde Seelenleben eingestellt, all sein Fühlen u. s. w. wird völlig von der seine Phantasie beherrschenden Rolle aus geleitet. So gehen bei aller Rollendichtung zwei ganz verschiedene Momente nebeneinander her, ein anschauliches: der Dichter sieht die Gestalt innerlich greifbar vor Augen, ein direkt seelisches: der Dichter tritt zurück und leiht der Gestalt seine Sprache. Dabei ist eben das innerlich gegenwärtige Bild von ausschlaggebender Bedeutung, indem von ihm aus das ganze Verhalten des Dichters bestimmt wird. Das Verhältnis läfst sich kurz so formulieren, dafs die Phantasie die Gestalt beseelt und aus ihrer gesamten Organisation heraus sprechen läfst. Das dichterische Ich spielt dabei die seltsame Rolle eines Trägers der Phantasiegestalt, es nimmt gleichsam ein fremdes Kleid an und modifiziert nun nach dieser Hülle sein gesamtes Empfinden. Die Persönlichkeit des Dichters ist ausgeschaltet, und trotzdem bewacht er aufserordentlich scharf seine Gestalten. Worauf in letzter Linie diese Vertauschung beruht, ist unerklärbar. Die Tatsache läfst sich wohl feststellen, aber der geheimnisvolle Prozefs selbst, der den Künstler sozusagen ein Doppelleben führen läfst, ist kaum je zu durchschauen. Mit Recht meint Novalis:[1]) „Der Künstler ist durchaus transscendental. Das Vermögen, eine fremde Individualität in sich zu erwecken — nicht blofs durch eine oberflächliche Nachahmung zu täuschen — ist noch gänzlich unbekannt und beruht auf einer höchst wunderbaren Penetration und geistigen Mimik. Der Künstler macht sich zu allem was er sieht und sein will.“

Aus all dem Gesagten folgt, dafs sich der Lyriker bei der Rollendichtung in den Bereich des Dramatikers und Epikers begibt. Wie diese sucht er das Innere einer Gestalt

---

[1]) Novalis ed. Heilborn II 81.

vollständig objektiv heraus zu entwickeln. Grundbedingung für eine solche Dichtung ist aber, neben der Phantasiebegabung, vor allem eine durchdringend scharfe Auffassung des Menschen. Und zwar nach zwei Seiten hin: einerseits mufs er sinnlich in seiner ganz spezifischen Eigenheit durchschaut werden, denn meist sind es gerade die unscheinbaren individuellen Nuancen, die ihn scharf von der Umgebung abtrennen, anderseits aber mufs auch sein Ausdruck, seine Wortwahl u. s. w. Gegenstand der Aufmerksamkeit werden, wie denn die Rollendichtung die Übermittelung fremder Erfahrungen durch das Wort zur unumgänglichen Vorbedingung hat. Diese beiden Punkte fafst Goethe Eckermann[1]) gegenüber wie folgt zusammen: „Es liegt in den Charakteren eine gewisse Notwendigkeit, eine gewisse Konsequenz, vermöge welcher bei diesem oder jenem Grundzuge eines Charakters gewisse sekundäre Züge stattfinden. Dieses lehrt die Empirie genügsam, es kann aber auch einzelnen Individuen die Kenntnis davon angeboren sein. Ob bei mir Angeborenes und Erfahrung sich vereinigen, will ich nicht untersuchen; aber so viel weifs ich: wenn ich jemand eine Viertelstunde gesprochen habe, so will ich ihn zwei Stunden reden lassen.“ Allerdings hat Goethe recht, wenn er diese durchdringende Wahrnehmung fremder Eigenheiten als ein Talent hinstellt.[2])

---

[1]) Gespräch vom 26. Februar 1826.

[2]) Höchst interessante Einblicke in das Wesen der Rollendichtung gestattet auch Goethes Schilderung der Entstehung von „Werthers Leiden“ im 13. Buch von „Dichtung und Wahrheit“. Ich hebe nur zwei der wichtigsten Stellen heraus: „Gewöhnt, am liebsten seine Zeit in Gesellschaft zuzubringen, verwandelte er (scil. der Verfasser) auch das einsame Denken zur geselligen Unterhaltung, und zwar auf folgende Weise. Er pflegte nämlich, wenn er sich allein sah, irgend eine Person seiner Bekanntschaft im Geiste zu sich zu rufen. Er bat sie, nieder zu sitzen, ging an ihr auf und ab, blieb vor ihr stehen und verhandelte mit ihr den Gegenstand, der ihm eben im Sinne lag. Hierauf antwortete sie gelegentlich oder gab durch die gewöhnliche Mimik ihr Zu- oder Abstimmen zu erkennen, wie denn jeder Mensch hierin etwas Eigenes hat.“ ... „Jene in diesem Sinne geschriebenen Wertherschen Briefe haben nun wohl deshalb einen so mannigfaltigen Reiz, weil ihr verschiedener Inhalt erst in solchen ideellen Dialogen mit mehreren Individuen durchgesprochen worden, sie sodann aber in der Komposition selbst nur an einen Freund und Teilnehmer gerichtet erscheinen.“ Ähnlich äufsert sich Hebbel, Tagebuch Nr. 1332.

Bevor wir genauer auf diese Dichtungen, die wir mit dem üblichen Namen „Rollenlyrik“ bezeichnen wollen, eingehen, müssen noch einige Bemerkungen vorausgeschickt werden.

Betrachten wir vorerst Mörikes Gedicht „Das verlassene Mägdlein“:

Früh, wann die Hähne krähn,
Eh die Sternlein verschwinden,
Mufs ich am Herde stehn,
Mufs Feuer zünden.

Schön ist der Flammen Schein,
Es springen die Funken;
Ich schaue so drein
In Leid versunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Dafs ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Träne auf Träne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran —
O ging er wieder!

Hier gibt ein Mädchen seine Empfindungen wieder. Es steht früh morgens am Herd und vergegenwärtigt sich Freud und Leid vergangener Tage. Sehen wir einmal von allem Genufs ab und versuchen wir das Gedicht kritisch zu lesen. Sofort stofsen uns schwere Bedenken auf. Wird das Mägdlein selbst die Situation angeben, wird es selbst seine Handlungen schildern, entspricht das der Wirklichkeit? Doch keineswegs. Wohl ist es möglich, dafs das Mädchen am Herde steht und in sich versunken in die Flamme starrt, aber eben weil es dies tut, wird es ihm nie einfallen, davon zu sprechen. Und doch, sobald wir uns der schulmeisterlichen Reflexionen enthalten und uns ganz dem Genusse hingeben, regt sich keinerlei Widerspruch. Worin liegt es nun begründet, dafs man diese Überschreitung der Wirklichkeit keineswegs störend empfindet. Die Tatsache findet ihre Erklärung in dem oben berührten Verhältnis des Dichters der Rolle gegenüber: er schaut erstens das Mädchen innerlich vollständig lebensvoll und zweitens beseelt er es kraft seiner Phantasie. So sind für ihn Bild



und Ausdruck untrennbar verbunden; von der anschaulichen Vorstellung der Gestalt aus wird das seelische Leben bestimmt. Nun läſst der Dichter das Mädchen selbst sprechen, und daſs er es verstanden hat, sich ganz in dessen Seele einzuleben, zeigt der ungezwungene naive Ton, das aber, was das Mädchen spricht, ist von seiner Gestalt aus bestimmt, und so ist es nur natürlich, daſs diese mit erwähnt wird. Im Hörer werden durch die Worte des Mädchens zwei Wirkungen, eine visuelle und eine direkt seelische ausgelöst, wobei mühelos Situation und Gestalt getrennt werden. Ich meine, dieses Beispiel zeigt klar, daſs das Aufgeben des Ichs allein nicht das Wesen der Rollendichtung ausmacht, sondern daſs dazu als notwendige Ergänzung eine stark wirkende Vorstellung der Gestalt kommen muſs.

Es hat seinen besonderen Grund, wenn wir auf dieses Verhältnis genauer eingegangen sind. Scherer[1]) nennt Walther von der Vogelweides entzückendes Gedicht „Under der linden an der heide“ konventionell, weil das Mädchen nicht so sprechen könne.[2]) Dort gibt nämlich ein Mädchen in seinen Worten ebenfalls die Situation, wie auch seine Handlungen selbst wieder, ganz ähnlich wie in Mörikes Gedicht. Scherer geht hier meines Erachtens von einem ganz falschen Gesichtspunkt aus an die Beurteilung des Gedichtes, denn er miſst es mit dem Maſsstab der Wirklichkeit, nicht mit dem der Kunst. Das Gebiet aber, das wir in der Phantasie — denn sie ist ja das Feld des ästhetischen Genusses — den Möglichkeiten einräumen, ist weit gröſser als das entsprechende der bloſsen Wirklichkeit, ja gar manches genieſsen wir im Kunstwerk anstandslos, was uns in Wirklichkeit nie und nimmer glaubhaft erschiene. Zudem darf auch noch daran erinnert werden, daſs der wahre Dichter naturgemäſs schafft; Aufgabe des Hörers ist es mithin, sich ihm unterzuordnen, nicht aber an seinem Werk mit kritischem Verstand herumzudeuteln.

Noch in einem anderen Punkte muſs ich Scherer widersprechen. Er trennt nämlich in seiner Poetik[3]) folgende

---

[1]) Scherer, Literaturgeschichte S. 207.

[2]) Es darf nicht verschwiegen werden, daſs Scherer im übrigen das Gedicht sehr hoch einschätzt.

[3]) Scherer, Poetik S. 244.

Fälle: a) der Dichter redet im eigenen Namen; b) der Dichter redet in einer Maske; c) der Dichter redet in einer Rolle. Wie man sieht, deckt sich der erste und dritte Punkt mit unserer Einteilung in persönliche (Ich-)Dichtung und Rollendichtung. Wie steht es aber mit der sogenannten Maskenlyrik. Nach Scherer drückt hier der Dichter eigene Empfindungen aus, aber aus irgend einem Grunde mag er sich nicht zu erkennen geben. Ist dieser Fall mit den obigen gleichwertig, wo es sich um den Kern des Fühlenden handelt: ob der Dichter selbst oder ob irgend eine fremde Gestalt sich ausspricht? Doch nicht. Hier handelt es sich um ein rein äufserliches Kunstmittel, das mit dem Zustand an und für sich gar nichts zu tun hat. Es läfst sich deshalb das Maskengedicht nicht als spezielle Gruppe halten, es ist im Gegenteil unter die persönliche Lyrik einzuordnen, sofern es allgemein menschliche Empfindungen gibt, und das wird meist der Fall sein, unter die Rollenlyrik, sofern es spezifischen, dem Dichter selbst fremden Gehalt hat. Diese Zuteilung wird nicht ganz genau möglich sein, denn auch hier kommt der Einflufs des Selbsterlebten wieder in Betracht. Der Dichter wird fremde Zustände um so leichter getreulich und wahr wiedergeben können, je mehr er selbst Ähnliches erlebt hat. So zeigen z. B. in Gottfried Kellers Zyklus „Lebendig begraben“ diejenigen Gedichte weitaus am meisten Glaubhaftes und künstlerisch Wertvolles, deren Inhalt sich mit Kellers eigenen Erfahrungen berührt. Ich mache besonders auf Nr. 12, die schöne Schilderung der Bergwanderung, aufmerksam.

Nur kurz mufs endlich auf die Frage eingegangen werden, woher der Dichter die Anregungen zu seinen Rollendichtungen hat. Es können diese von mannigfacher Art sein. Der Künstler kann ein Menschenschicksal selbst durch die Sinne und das Wort erfahren, es kann ihm blofs überliefert werden durch Wort oder Schrift, ja eine Notiz, ein Bild vermag ihn anzuregen. Dabei wächst natürlich die Schwierigkeit der Aufgabe, je weniger Andeutungen der Dichter erhält. Allein, mag er nun viel oder wenig übermittelt bekommen, das Entscheidende ist, dafs sich seine Phantasie der Gestalt bemächtigt und ihr Leben einhaucht. Ihrer Tätigkeit gegenüber will die

Anregung nicht viel besagen, denn der Dichter schafft seine Geschöpfe, er schreibt sie nicht ab.

Als letzte Aufgabe bleibt uns nun das Verhältnis der subjektiven und objektiven Lyrik zur Gelegenheit, Erinnerung und Phantasie, wie auch die Stellung der Rollendichtung im Kreise der Lyrik zu bestimmen. Da diese, rein äufserlich betrachtet, nur eine Ersetzung des Dichters durch eine andere empfindende Persönlichkeit ist, so mufs das für die persönliche Lyrik dargestellte auch für sie gelten. Wir haben daher zwei Parallelreihen: Persönlichkeit und Rolle, die sich beide ganz analog gliedern werden. Diese Gliederung folgt aber aus der gegenseitigen Beziehung der zwei oben genannten Gruppen. Da wir bei der Darstellung der das innere Bild ausmachenden Faktoren, wie die ausgewählten Beispiele zeigen, durchaus nicht auf eine spezielle Gattung, z. B. etwa die Gelegenheitslyrik, besondere Rücksicht genommen haben, so ergibt sich, dafs das Verhältnis von Objekt und Subjekt im inneren Bild ein durchgreifendes ist und für alle späterhin aufgestellten Gruppen gilt. Ich- und Rollendichtung sowohl, wie auch Gelegenheits-, Erinnerungs- und Phantasielyrik stellen in ihren inneren Bildern Zusammensetzungen aus objektiven und subjektiven Faktoren dar. Ein kurzes übersichtliches Schema mag das Verhältnis der einzelnen Momente zueinander erläutern:

Persönliche Lyrik	Gelegenheit	Objektive Lyrik: Situation, Objekt
Rollenlyrik	Erinnerung	Subjektive Lyrik: Wollen, Erkennen
	Phantasie	Gefühl.

Jedes Gedicht erhält mithin aus jeder der drei Gruppen ein Bestimmungsmoment: es ist entweder persönliche oder Rollenlyrik, ferner entweder Gelegenheits-, Erinnerungs- oder Phantasiedichtung, endlich der innern Beschaffenheit nach entweder subjektive oder objektive Lyrik. So ist z. B. Goethes Gedicht: „Auf dem See“ persönliche Gelegenheitslyrik mit objektivem Charakter und zwar herrscht die Situation, so ist Storms „Lied des Harfenmädchens“:

Heute nur heute
Bin ich so schön,
Morgen, ach morgen
Mufs alles vergehn!

